DIE ANTIKE

IN DER

BILDENDEN KUNST DER RENAISSANCE.

I.

DIE ANTIKE IN DER FLORENTINER MALEREI DES QUATTROCENTO.

INAUGURAL-DISSERTATION

WELCHE NEBST DEN BEIGEFÜGTEN THESEN MIT ERLAUBNIS

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

KÖNIGLICHEN UNIVERSITÄT BRESLAU

ZUR ERLANGUNG DER PHILOSOPHISCHEN DOKTORWÜRDE

SONNABEND DEN 4. AUGUST 1900 MITTAGS 12 UHR

IN DER AULA LEOPOLDINA

ÖFFENTLICH VERTEIDIGEN WIRD

EMIL JAESCHKE.

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

OPPONENTEN:

DR. WOLFF, DIREKTORIAL-ASSISTENT AM KUNSTGEWERBEMUSEUM.

DR. SCHOTTMÜLLER, ASSISTENT AM KGL. STAATSARCHIV IN POSEN.

STRASSBURG

UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI VON J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1900.

Vorliegende Arbeit ist in erweitertem Umfang als Heft III von: *„Zur Kunstgeschichte des Auslandes“* Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) Strassburg i. Els. erschienen.

VITA.

Verfasser dieser Arbeit, Emil Paul Wilhelm Jaeschke, wurde am 29. Oktober 1874 als Sohn des Privat-Sekretärs Carl Jaeschke und seiner Ehefrau Bertha geb. Jentschura zu Wioske bei Gross-Wartenberg geboren. Er besuchte zuerst die ev. Stadtschule seines Heimatsortes und von Ostern 1886 an das Progymnasium zu Kempen, Provinz Posen. Nach dem Tode seines Vaters frequentierte er vom August 1889 an das Gymnasium zu St. Elisabeth in Breslau, das er Michaelis 1895 mit dem Zeugnis der Reife verliess. Darauf bezog er die Universität Breslau, um hauptsächlich Kunst- und Litteraturgeschichte, Archäologie und Philosophie zu studieren. Dabei besuchte er die Vorlesungen folgender Herren Dozenten:

Prof. Dr. Appel, Prof. Dr. Beling, Dr. Bobertag, Prof. Dr. Bohn, Prof. Dr. Caro, Prof. Dr. Ebbinghaus, Prof. Dr. Elster, Prof. Dr. Förster, Prof. Dr. Kaufmann, Prof. Dr. Koch, Prof. Dr. Muther, Prof. Dr. Nehring, Prof. Dr. Semrau, Prof. Dr. Sombart, Dr. Stern und Prof. Dr. Vogt.

An den seminaristischen Uebungen nahm er bei den Herren Prof. Dr. Förster und Prof. Dr. Muther teil. Vom 1. Juni 1898 bis April 1900 war er Hilfsarbeiter an der Kgl. Universitätsbibliothek zu Breslau und ist seitdem am Provinzialmuseum und der Landesbibliothek der Provinz Posen thätig.

Es ist ihm eine angenehme Pflicht, allen seinen verehrten Lehrern und insbesondere den Herren Prof. Dr. Muther und Prof. Dr. Förster für die mannigfache Förderung seiner Studien seinen tiefgefühlten Dank auszusprechen.

THESEN.

1. Es giebt keine objektive Auffassung der Antike in der christlichen Kunst.

2. Die Führerrolle in der Ausprägung neuer Gedanken fällt nicht der Malerei sondern den graphischen Künsten zu.

3. Der Meissener Altar ist dem Jan van Scorel zuzuweisen.

4. Ein Teil der dem Sandro Botticelli zugeschriebenen Werke gehört dem Amico di Sandro.

5. Nationalitätenunterschiede kommen in der Kunst nicht vor.

DIE KÜNSTLER DES LEBENS.

Der Ausgang des Mittelalters ist für Florenz eine Zeit fortwährenden Streitens und unaufhörlichen Gährens. Die langen und wechselreichen Kämpfe zwischen Volk und Adel, zwischen Guelfen und Ghibellinen, zwischen Bianchi und Neri füllen eine lange Epoche und enden schliesslich mit dem Siege des Bürgertums. Um diesen zu behaupten, sucht sie den Machtmitteln des Adels neue gegenüber zu stellen. Schon Dante hat die Erblichkeit des Adels negiert und behauptet, dass er stets von neuem durch Tüchtigkeit errungen werden müsse. Von diesem Satze geht man aus, und ein jeder sucht durch Vervollkommnung sich auszuzeichnen. Der Wert der persönlichen Bildung steigt immer höher. Und es ist natürlich, dass man auch der neuen, so viel Erfolg verheissenden Wissenschaft grosses Interesse entgegenbringt.

Mit den mittelalterlichen Traditionen des Staates hat man gebrochen, es weht ein frischer demokratischer Zug. Es ist kein Zufall, dass in dieser Zeit die Macht der Medici entsteht. Sie sind kein altes Geschlecht, keine alten Traditionen binden ihnen die Hände. Frisch und frei haben sie sich der aufstrebenden Bürgerpartei angeschlossen und werfen sich bald zu ihren Führern auf. Sie sind Kaufleute. Und auch das ist bezeichnend. Die neue Zeit braucht Männer des praktischen Lebens, die kühl und ruhig das Treiben überschauen und mit scharfem Blick die Lage auszubeuten wissen. Der Schleier, durch den das Mittelalter die Welt gesehen, ist gefallen und das Irdische nimmt alle Kräfte für sich in Anspruch.

Wie stellt sich nun der Humanismus dieser neuen Zeit gegenüber?

Petrarca hat die Kenntnis des klassischen Altertums zur Ausbildung seiner Individualität benützt und Boccaccio sie in philologische Bahnen gelengt. Beide waren Gelehrte, wenn auch Petrarca sich schon Einwirkungen auf das Leben und die Politik zuschrieb. Der Einfluss, den ihre Ideen ausübten, beschränkte sich thatsächlich nur auf einen sehr kleinen Kreis. Ihre Absichten mussten erst auf eine breitere Basis gestellt und Allgemeingut werden, ehe sie wirken konnten. Auf die Propaganda des Wortes musste die Propaganda der That folgen. Das aber vermochten keine Gelehrten; Männer des praktischen Lebens mussten den Humanismus aufnehmen, um dieses Ziel zu erreichen.

Diese Epoche beginnt mit dem Auftreten Coluccio Salutatos und Luigi Marsiglis.

Marsigli, der erste, der Humanist und Theologe in einer Person ist, erfreut sich in Florenz als beliebter Prediger der grössten Achtung. In ihm begrüssen wir das Haupt jener Gesellschaft, die sich im Kloster S. Spirito zu versammeln pflegt. Hat man im Paradiso degli Alberti, wo sich die Vornehmsten der Stadt zwanglos zum Austausch ihrer Gedanken zusammenfanden, noch über die verschiedensten Themen aus alter und neuer Zeit disputiert, so sind hier fast nur Gespräche über Stoffe aus dem klassischen Altertum an der Tagesordnung. Die Vertreter der verschiedensten Stände, alt und jung, kommen hier zusammen, alle von der gleichen Begeisterung für die alte Litteratur erfüllt. Anregend und anspornend, erklärend und lehrend steht Marsigli in ihrer Mitte. Mit ehrfurchtsvoller Bewunderung sieht man zu ihm auf und nennt ihn das «göttliche Orakel».

Von noch weitergehender Bedeutung ist sein Freund Coluccio Salutato. Scharfsinnig in seinem Urteil und energisch in seinem Handeln, weiss er bald die Aufmerksamkeit seiner Vaterstadt auf sich zu lenken, so dass er schon 1375 zur Leitung der Staatskanzlei berufen wird.

Schon Petrarca hat von der Einheit Italiens und der Wiederaufrichtung der römischen Weltherrschaft geträumt, und diesen Gedanken nimmt der Kanzler in dem Kampfe zwischen Florenz und dem Papst auf. Doch auch seine flammenden Worte vermögen nicht die Römer aufzurütteln.

Glücklicher ist er in der Ausführung eines anderen Lieblingsgedankens seines Lehrers, der auch in der Politik eine Rolle zu spielen versucht hat. Aber erst durch Salutato wurden die neuen Ideen in die Staatskunst eingeführt. Durch ihn wird die ganze bisherige Diplomatik geändert. Das Unwesen der häufigen Gesandtschaften hört auf, an ihre Stelle tritt der schriftliche Verkehr. Die grösste Fertigkeit darin

wird von nun an ein unumgängliches Erfordernis für einen Staatsmann. Das barbarische Latein der Kirche wird infolge seiner Bemühungen durch die gewandte Sprache Ciceros ersetzt. Die bisherigen Sekretäre, die dem geistlichen Stande angehörten, können dies nicht leisten, man muss Humanisten zu Hilfe nehmen. Der Einfluss der Kirche auf das Staatsleben erhält dadurch einen empfindlichen Stoss. Andererseits aber erschliesst Salutato dem brennenden Ehrgeiz seiner Gesinnungsgenossen ein weites Feld der Bethätigung und fördert auf diese Weise das Studium des klassischen Altertums. Die Briefe und Dekrete, die Salutato als Kanzler verfasst, werden eifrig gesammelt und kopiert, man bewundert sie als Beispiele höchster Gelehrsamkeit und feinsten Stilgefühls. Sie gelten als eine besondere Art der Poesie. Bei seinem Tode erscheint ein Erlass, der den Bürgern gebietet ihn fortan Coluccio poeta zu nennen. —

Die Wirkungen dieser neuen Zeit treten in der Malerei erst spät zu Tage; Coluccio und Marsigli sind schon Greise, als die Männer geboren werden, die das neue Leben in ihren Werken spiegeln.

In stiller Selbstzufriedenheit haben die Maler bisher in der von Giotto ererbten Weise weitergeschaffen, unbekümmert um die sie umgebende Zeit und unbekümmert um die mächtigen neuen Errungenschaften ihrer Schwesterkünste. Die Malerei hat die Fühlung mit dem Leben verloren, die Maler träumen noch eine Welt, die bereits vergangen.

Der Humanist ist aus der stillen Gelehrtenstube hinausgetreten und hat sich unter die Menge gemischt ihr seine Lehre zu künden. So tritt auch jetzt der Maler aus der Kirche heraus und schaut geblendet die neue Welt. Er will dieses eben Erstandene schildern, das ihn so machtvoll packt, er will in sein Bild diese Eindrücke bannen, aber er vermag es nicht, seine Kräfte reichen dazu nicht aus; und so beginnt er nach neuen Mitteln zu suchen. Bei Masolino und Masaccio ringt der neue Inhalt noch mit der alten Form. Die folgenden gehen schon weiter und brechen den Zusammenhang mit der Vergangenheit ab. Andrea del Castagno versenkt sich in die Tiefen der menschlichen Leidenschaft, Domenico Veneziano singt in zarten Farben die Schönheit der Frau, und in seiner Klause sucht Uccello mit Hilfe Euklids die Geheimnisse der Perspective zu ergründen.

Wieviel diese Künstler dem Altertum verdanken, ist schwer zu entscheiden: indirekt viel, insofern es an der Bildung der neuen Zeit mitgewirkt hat, direkt sehr wenig, da sie dem Formenschatz der Antike nur geringes entnehmen.

Zum ersten Punkte will ich nur eins hervorheben. Im Mittelalter war der Mensch nur eine Zahl, jetzt ist er — und nicht zum wenigsten unter dem Einflusse antiker Ideen — zur Individualität geworden. Dem entsprechend wandelt sich auch seine Darstellung. Die mittelalterliche Kunst arbeitet mit Typen, die neuere versucht einen jeden nach seinem Charakter darzustellen, ihm eine seiner Persönlichkeit angemessene Haltung und Gebärde zu geben, ja greift direkt zur Porträtfigur. Das Mittelalter kann sich infolgedessen mit einer allgemeineren Kenntnis des menschlichen Körpers begnügen, die folgende Zeit muss ihm ein intensives Studium widmen. Der bekleidete und der nackte Mensch in seinen vielfachen Stellungen und Bewegungen wird das Problem, welches Generationen beschäftigt. Und dabei tritt die Antike leitend und fördernd dem Naturstudium zur Seite. Dass dies schon ziemlich früh geschieht, beweisen z. B. die Nackten in Masolinos Taufe Christi.

Die antike Kunst ist der Ausdruck einer hohen Kultur. Erwachsen auf dem Boden leidenschaftlichen geistigen Lebens und froher Hingabe an die Sinnen tritt sie auch in der neueren Zeit dann wieder in den Vordergrund, wenn diese beiden Bedingungen gegeben sind. So erschliesst sie sich dem Rom des XVI. Jahrhunderts, und so erwacht sie bei Poussin zu neuem Leben. Oder aber sie wird durch wissenschaftliche Bestrebungen erweckt. Perioden, wo die klassische Kunst als Faktor in die zeitgenössische eintritt, gehen Zeiten voran, in denen die archäologischen Studien blühen. Vor Raffael stehen Poggio, Flavio Biondo und ihre Schüler, vor Carstens Winckelmann.

Diese Verhältnisse sind aber im Quattrocento nicht vorhanden. Die Zeit ist rauh und hart. Das Goethesche Wort, Mensch sein heisst ein Kämpfer sein, es passt vor allem auf das XV. Jahrhundert. Die Archäologie ist auch erst in der Entwickelung begriffen, nur langsam und allmählich dringt die wissenschaftliche Beschäftigung mit der alten Kunst durch. Erst als im letzten Drittel des Quattrocento die Kultur sowohl wie die Altertumskunde einen gewissen Höhepunkt erreicht haben, erst unter dem Einwirken Lorenzos und Albertis dringt die Antike tiefer in die neue Kunst ein.

Während Vasari von den Studienreisen Donatellos und Brunellescos nach Rom so manche Episode erzählt und sogar von einer Antikensammlung Ghibertis berichtet, weiss er nichts Aehnliches von Masaccio, Uccello, Castagno und Veneziano zu melden. Auch dem «antadoscene a Roma per studiare im Leben Masolinos[57] messe ich keine weitere Bedeutung bei, da seine Werke dafür keine näheren

Beweise erbringen. Sie alle stehen der Antike sehr gleichgiltig gegenüber. Das Leben mit seinen neuen Problemen nimmt ihre Kräfte derart in Anspruch, dass sie nur geringe Zeit finden, sich mit der klassischen Kunst zu beschäftigen. Daher sind auch die Anklänge und Entlehnungen aus dem Formenschatz der römischen Kunst bei ihnen ganz verschwindend.

Am meisten tributpflichtig sind sie der Antike in der Architektur. Das Vorgehen Brunellescos lässt auch bei ihnen seine Spuren zurück. Betrachtet man Masaccios Kreuzigung in S. Maria Novella, so fällt sofort die architektonische Umrahmung mit ihren ionischen Säulen, korinthischen Pilastern und Palmettenmedaillons in die Augen. In Rom malt er die hl. Katharina, die Zertrümmerung der Götzenbilder predigend. In einem Raume, der dem Pantheon ähnlich ist, steht auf einer Säule eine nackte Figur, die an eine Apollostatue erinnert.[58] — In Masolinos Gastmahl des Herodes (Castiglione d'Olona) zeigt der Maler seine Kenntnis der klassischen Architektur. Nach korinthischem Stil errichtet er den Palast des Vierfürsten, die Kapitäle, Architrav, Fries und Gesims sind nach alten Vorbildern studiert, den Fries zieren Genien, die Guirlanden tragen.

Uccello ist zu sehr mit seinen perspectivischen Problemen beschäftigt, als dass er für die Antike Zeit übrig haben könnte. Nicht einmal, wo es nahe gelegen hätte, greift er zu ihr. Für die Medici malt er die Geschichte des Paris; aber vergebens würde man darin nach einer Spur von Lokalfarbe etc. suchen. Nur einmal scheint ihm ein Vorbild des Altertums vorgeschwebt zu haben, als er im Dom das Reiterbild des Giovanni Acuto malt, wo er vielleicht an die Statue Marc Aurels gedacht hat.

Andrea del Castagno verwendet auch antike Architekturformen, so z. B. in der Einfassung seiner Kreuzigung in S. Maria Nuova, dessen Säulen von Palmettenkapitälen gekrönt sind. In antiker Umrahmung, die vielleicht einem Sarkophag entnommen ist, stellt er in einem Bilde der Uffizien Pippo Spano, Farinata, Niccolo Acciaiuoli, Dante, Petrarca, Boccaccio, Esther, Tomyris und die Sibylle von Cumae dar. Die Gestalten der Esther und Tomyris beweisen seine Beschäftigung mit dem Altertum, besonders die Scythenkönigin, die im Motiv einer Athenastatue entlehnt zu sein scheint. In seinem Reiterbildnis des Niccolo da Tolentino erscheinen an den Seiten antikisierende Wappenhalter.

Domenico Venezianos steht mit Ausnahme von ganz geringen Anklängen an Teile der klassischen Architektur scheinbar ganz teilnahmlos der Antike gegenüber.

KIRCHE UND KLASSISCHES ALTERTUM.

Bei dem Ringen um die neue Weltanschauung spielt die Kirche die müssige Zuschauerin. Obwohl sie gerade bei dem Kampfe am meisten interessiert ist, vermag sie kraft- und haltlos durch das babylonische Exil und später durch das Schisma nicht energisch einzugreifen. Von den Humanisten wird sie als die milchspendende Kuh betrachtet, durch ihre Pfründen verschaffen sich die meisten die Mittel ungestört ihren heidnischen Studien nachgehen zu können. Wohl erheben sich in ihrem Schoss warnende und eifernde Stimmen, die auf die drohenden Gefahren hinweisen, wie Giovanni da San Miniato und Giovanni Dominici, aber sie gehen von der niederen Geistlichkeit aus und werden von dem höheren Clerus nicht gehört oder doch nicht beachtet. Denn dieser liebäugelt ebenfalls sehr mit dem Humanismus.

Auch unter den florentiner Humanisten befindet sich ein Vertreter der Kirche: Ambrogio Traversari. «In ihm ringen», wie Voigt[59] treffend sagt, «christliche Grundsätze und heidnische Anwandlungen, Mönchstum und Litteratentum». Obgleich er vor Ehrgeiz und Ruhmsucht brennt, sucht er doch immer für den bescheidenen Diener der Kirche zu gelten. Wird er aufgefordert, die Vitae des Diogenes Laertius zu übersetzen, so stellt er sich, als ob er sich scheue, dies profane Werk zu übertragen, und schliesslich richtet er eine Umfrage an bedeutende Theologen, ob er es ohne Gefahr für sein Seelenheil wagen dürfe. Obgleich die Antworten teilweise verneinend ausfallen, führt er dennoch seinen längst gefassten Entschluss aus, indem er sich auf den Druck seiner Freunde beruft und versichert,[60] dass er dann «mit desto glühenderem Verlangen, desto heisserem Durste zur Uebertragung der heiligen Schriften zurückkehren und sie um so inniger

küssen würde, da er fast von Kindheit auf an sie gewöhnt sei». Ein ähnliches Verfahren schlägt er auch bei seinen Briefen ein. Obgleich es sein sehnlichster Wunsch ist, dieselben, wie die der grossen Humanisten, gesammelt und gedruckt zu sehen, und obwohl er sie selbst für die Publikation vorbereitet, braucht er wiederum die Bitten seiner Freunde zum Vorwande. Traversari bildet ein interessantes und markantes Beispiel, wie die humanistische Strömung in die kirchlichen Kreise eindringt. Allmählich verstummen dann auch die frommen Entschuldigungen und frei und offen werden auch hier die Lehren des Humanismus befolgt. Als Aeneas Silvius, der spätere Papst Pius II., den Erziehungsplan eines Prinzen entwirft, schreibt er:[61] «Haec quae nunc scribo, si quis doctus extra Italiam legeret, me maxime argueret quod inter autores legendos non numeraverim Hugonem de Sancto Victore, aut Alexandrum de Ales, vel Magnum Albertum, vel Petrum Blesensem et Nicolaum de Lira et Alanum et hanc novorum turbam. Sed du cave ne istos audias. Nam etsi docti sunt docere tamen alios nequeunt. Ego tibi id suadeo quod per me rectum puto nec somnio. Sed viros totius Italiae peritissimos in hanc sententiam habeo concurrentes. Crede mihi nihil discendum est quod dediscere oporteat, sed illis in auctoribus te exerce qui sunt probatiores. Suscipere namque semper optima debemus ad imitandum». Liegt in diesen Worten nicht die vollständige Bankerotterklärung der mittelalterlichen Kirchengelehrsamkeit und die herrlichste Glorifikation des Humanismus?

Auf ähnliche Weise dringt die Antike in die kirchliche Malerei ein. Fra Giovanni, der fromme Klosterbruder, besingt in so lieblichen Bildern seine zarte Minne zur Gottesmutter. Im stillen Kloster, fern vom Getriebe der Welt, errichtet er ihr seine Altäre. Da wird er aus seiner Einsamkeit und seinen Träumen herausgerissen, der Papst ruft ihn nach Rom, und das Zauberland der Antike nimmt auch ihn gefangen. Der Prunk heidnischer Architektur, der harmonische Linienfluss alter Plastik zieht auch den frommen Klosterbruder in seinen Bann.

Auf dem Stuhle Petri sitzt Eugen IV., der, selbst den humanistischen Bestrebungen abhold, durch politische Verhältnisse gezwungen wird Humanisten in seine Dienste zu nehmen. Unter seinen Kardinälen ist der Eifer für das Studium des Altertums schon sehr gross, wir finden dort Barbo, Prospero Colonna, Giordano Orsini u. a. m. Auf ihn folgt Nikolaus V., der als Tommaso Parentucelli im Hause der Albizzi und Strozzi zu Florenz Erzieher war und enge Fühlung mit den dortigen Humanisten gewonnen hatte. Mit ihm besteigt der Humanismus auch den Stuhl Petri. Der Hof wird neu umgestaltet, gleich

einem Imperator herrscht er über sein Volk. Bücher und Bauten sind auch seine Lust. Kirchen und Paläste entstehen, und im Vatikan wird eine Bibliothek errichtet, die die alten Klassiker birgt.

Welche Gedanken mögen den stillen Mystiker durchstürmt haben, als er sich in diese Welt versetzt sieht! In Florenz scheint er sich von den Humanisten gänzlich fern gehalten zu haben, in seinen Werken findet sich wenigstens keine Spur von Antike. Erst in Rom, überwältigt von den Ueberresten des Altertums, zu ihrem Studium angeregt durch das Treiben am päpstlichen Hofe, dringen auch in seine Kunst Reminiscenzen an die alte ein. Seine ganze Darstellungsweise überhaupt ändert sich. Die Gestalten, die vorher so ätherisch, losgelöst von aller Erdenschwere erschienen, werden kräftiger und fester. Genügten ihm vorher wenige Striche zur Andeutung des Ortes, so verwendet er jetzt auf das Landschaftliche und Architektonische grosse Sorgfalt.

Seine Fresken im Vatikan beweisen sein Studium der antiken Architektur. Antike Säulen, antike Kapitäle und Gesimse gebraucht er mit Vorliebe. Die Palmette erscheint auf fast allen Bildern. In seinem Fresko Laurentius vor dem Kaiser Decius ist der römische Imperator in Kleidung und Scepter nach einer Kaiserstatue entworfen. Sein Thron wird mit einem römischen Adler geschmückt, der gleichfalls nach einem alten Vorbilde gezeichnet ist.

Auch auf Tafelbildern kommen Erinnerungen an den Formenschatz des klassischen Altertums zum Vorschein, sie mögen darum wohl auch zu dieser Zeit entstanden sein. In seinen Madonnenbildern der Akademie von Florenz und von Perugia ist der Thron der Jungfrau mit antiken Fruchtgehängen geziert. Die tanzenden Engel seines grossen jüngsten Gerichts verraten in Bewegungsmotiven und Linienfluss ein eifriges Betrachten alter Reliefs. In der Krönung Mariae (Louvre) erscheinen in den Predellen Anlehnungen an die alte Architektur. Auf dem Mittelbilde derselben ist das Vorderteil eines Rosses abgebildet, das auf eine alte Statue zurückzugehen scheint. In seinem Cosmus und Damian vor dem Richter Lysia der Münchener Pinakothek steht rechts auf einer Säule eine nackte antike Statue, die fast das gleiche Stellungsmotiv wiederholt wie die Gestalt der Tomyris Andrea del Castagnos, die allerdings bekleidet ist.

Auf Fiesole folgen Gozzoli und Filippino Lippi. Die antiken Einflüsse, die hier noch so schüchtern in die christliche Kunst eintreten, werden immer mächtiger, bis Savonarola ihnen halt gebietet.

DAS ZEITALTER COSIMOS.

Dem erblühenden Humanismus ersteht zu Beginn des XV. Jahrhunderts ein gewaltiger Schirmherr in Cosimo de' Medici. Unter seinem starken Schutze versammeln sich die trefflichsten Anhänger der neuen Lehre, unter seiner thätigen Anteilnahme nehmen die Studien einen gewaltigen Aufschwung. Ihm folgen seine Familienangehörigen und die übrigen Adelsgeschlechter der Stadt. Die Begeisterung für das kassische Altertum wird allgemein, nirgends wird ihm so viel Interesse entgegengebracht; ja Florenz wird als die Heimat der humanistischen Bestrebungen gefeiert und versammelt in seinen Mauern eine ganze Reihe ihrer hervorragendsten Vertreter.

Die beiden Richtungen des Humanismus, die wir schon früher beobachtet haben, und die durch Boccaccio und Salutato vertreten sind, finden sich auch jetzt wieder, indem Niccoli die rein wissenschaftliche, philologische, und Bruni, Marsuppini sowie Poggio die praktische Seite verkörpern.

Die Werke der klassischen Autoren, die langsam wieder ans Tageslicht kommen, sind vielfach in schlechter Verfassung. Hier fehlt ein Blatt, dort ist der Text entstellt; der Mangel an kritischen Bearbeitungen macht sich immer mehr bemerkbar. Es ist Niccolis Verdienst solche geschaffen zu haben. Durch seine freundschaftliche Stellung zu den Medici vermag er sich deren ausgedehnte Verbindungen zu Nutze zu machen. Auf seine Bitten hin werden die Agenten des Hauses angewiesen überall nach Manuskripten der Klassiker zu forschen, sie zu erwerben und nach Florenz zu senden. Auf diese Weise verschafft er sich eine Menge Originale oder mindestens Abschriften

derselben. Auf Grund von Vergleichungen der verschiedenen Handschriften sucht er die Fehler der Abschreiber richtig zu stellen, und trägt so viel zur Erleichterung des Studiums bei.[62] Als belehrender Freund nimmt er in den humanistischen Kreisen eine bedeutende Stellung ein. Seine Stube ist ihr Versammlungsort, hier wird über alle Fragen des Altertums debattiert. So tritt allmählich sein Haus an Stelle des Klosters S. Spirito. Als Aufsichtsrat über das florentiner Studio übt er auch da einen gewaltigen Einfluss auf die Entwicklung desselben. Ihm ist es zum grossen Teile zu verdanken, dass der Traum Petrarcas in Italien wieder Griechisch zu hören, verwirklicht wird.

Nachdem die schon früher gemachten Versuche fehlgeschlagen sind, besteigt 1397 der gelehrte Manuel Chrysoloras den neu errichteten Lehrstuhl für griechische Sprache und Litteratur an der Universität Florenz. Der Erfolg ist ungeheuer, jung und alt drängt sich zu seinen Vorlesungen, mit dem grössten Eifer wirft man sich auf das Studium des Griechischen. Wenn auch schon 1400 die Pest den gefeierten Lehrer verscheucht, so erkaltet der Eifer für die Sprache trotzdem nicht, Guarino hatte sich schon 1388 nach Konstantinopel aufgemacht,[63] um an der Quelle zu schöpfen, und ihm folgte noch so mancher andere. Kehren sie dann mit Bücherschätzen zurück, bewirbt man sich von allen Seiten um sie. Als Guarino landet, wird er als Nachfolger seines Lehrers berufen, und seitdem wird, wenn auch mit kurzen Unterbrechungen, Griechisch am florentiner Studio gelesen.

Hält sich Niccoli vom öffentlichen Leben gänzlich fern, so steht sein Freund Leonardo Bruni mitten in den politischen Wirren. Er ist ein Schüler Salutatos und übernimmt auch nach einer kurzen Thätigkeit an der päpstlichen Kurie dessen Stellung. Aus dem armen Jungen, der vor Aufregung fiebernd einst vor dem Bilde seines Landsmannes Petrarca gestanden, den heissen Wunsch im Herzen ihm einmal zu gleichen, wird der Staatskanzler von Florenz. Neben seiner amtlichen Thätigkeit jedoch findet er noch reichlich Musse sich den alten Dichtern zu widmen und übersetzt griechische Werke ins Lateinische. Als grosser Staatsmann und Gelehrter wird er allenthalben gefeiert, und die Ehre der Dichterkrönung wird ihm bei seinem Tode zu teil.

Sein Nachfolger wird Carlo Marsuppini. Schroff und abgeschlossen verfolgt er seine Bahn, nie sieht man ein Lächeln um seine Lippen spielen, nie erblickt man ihn in fröhlicher Gesellschaft. Sein Verkehr ist äusserst beschränkt und erstreckt sich fast ausschliesslich auf

gleichstrebende Humanisten. Trotzdem ist sein Einfluss ein gewaltiger, seine Werke werden als Meisterstücke angestaunt, und voll Begeisterung hängen an ihm seine Schüler. In ihm erscheint das Wiedererwachen der Ideen des Altertums einen gewissen Gipfel erreicht zu haben. Die übrigen Humanisten haben mehr oder weniger an der Kirche festgehalten, Marsuppini jedoch negiert das ganze Christentum und seine Institutionen. Es ist ein bemerkenswertes Zeichen der Zeit, dass ein solcher Mann ein derartig hohes Amt bekleiden kann. Und es klingt wie Hohn, wenn berichtet wird, welch pomphaftes kirchliches Begräbnis ihm bereitet wurde.

Die Würde eines florentiner Staatskanzlers geht von ihm auf Poggio über. Er ist wohl derjenige, der am meisten für die Ausbreitung und die Vervollkommnung des Humanismus gewirkt hat. In der Arnostadt erzogen, wird er frühzeitig an den päpstlichen Hof verpflanzt, wo er vierzig Jahre bleiben muss. Doch immer bleibt sein Streben auf Florenz gerichtet, die Beziehungen zu seiner Mutterstadt hält er dauernd aufrecht in der stillen Hoffnung, dorthin zurückkehren und eine feste Stellung einnehmen zu können. Endlich gelingt es ihm die Leitung der Staatskanzlei zu erhalten.

Die Anregungen, die er den florentiner Humanisten bringt, sind ausserordentlich. Schon früh war man auf die Erweiteruug der dürftigen litterarischen Quellen bedacht, doch hatte der Erfolg der aufgewandten Mühe nur sehr wenig entsprochen. Durch Poggio aber erfahren sie eine ungeahnte Bereicherung; ja man kann sagen, dass nach ihm so bedeutende Funde nicht mehr gemacht wurden. Seine ausgedehnten Reisen ermöglichen es ihm in den Klöstern Italiens, Deutschlands, der Schweiz, Englands und Skandinaviens nach den Geistesschätzen des klassischen Altertums zu suchen. Das Gefundene weiss er oft auf die listigste Weise sich anzueignen, oder gelingt ihm dies nicht, so schreibt er eigenhändig die Folianten ab, so dass er bald eine grosse Bibliothek besitzt. Daneben entfaltet er eine reiche schriftstellerische Thätigkeit. Sein Hauptverdienst jedoch ruht in der Epigraphik und Archäologie. Eifrig sammelt er antike Inschriften, die Trümmer Roms unterzieht er einem eingehenden Studium, als dessen Früchte seine Schilderung der römischen Denkmäler in dem Dialogus de varietate fortunae urbis hervorgeht.

Ihm ähnelt in vieler Hinsicht ein anderer, der wie Poggio die ganze Welt durchzieht, überall nach den Zeugen des klassischen Altertums spürend und sie sammelnd. Es ist Ciriaco von Ancona. Vor allem richtet er sein Augenmerk auf die Trümmer der alten

Kunst. Ohne tiefere wissenschaftliche Vorbildung durchwandert er die Länder des Ostens, besieht die antiken Kunstdenkmäler, zeichnet und beschreibt sie.

Eine eigenartige Stellung nimmt unter den florentiner Humanisten Gianozzo Manetti ein. Voll Wissensdurst widmet er sich unter Traversaris Leitung dem Studium der alten Sprachen. Doch fesseln ihn nicht wie die anderen die Dichter sondern die Philosophen. Von ihnen kommt er bald zu den Kirchenvätern und lenkt schliesslich ganz in theologische Bahnen. Er studiert Hebräisch, um die Juden auch in ihrer Sprache bekämpfen zu können. So kommt es, dass er bei den Humanisten in keinem allzu hohen Ansehen steht und sich in Florenz nicht mehr wohl fühlt, das er endlich ganz verlässt.

Unter dem zwiefachen Einflusse der Humanisten und Künstler wie Brunellesco, Ghiberti und Donatello hat sich auch inzwischen ein grosser Eifer Antiken zu sammeln entfaltet.[64] Wiederum ist es Petrarca, auf den diese Bewegung zurückgeht. Wohl weist Müntz in seiner Histoire des arts à la cour des papes[65] nach, dass schon vor dem Bahnbrecher des Humanismus in Italien eine derartige Sammlung bestanden hat, doch ist dies nur von nebensächlicher Bedeutung. Denn wir dürfen wohl annehmen, dass auch im Mittelalter Leute den Wert der klassischen Kunst zu schätzen wussten und Statuen etc. zum Schmucke ihrer Häuser aufstellten. Ungeschmälert bleibt darum doch das Verdienst Petrarcas, der diesen Bestrebungen erst Bahn und Ziel wies. Er selbst sammelte eifrig antike Münzen und regte Cola di Rienzi zu seiner Descriptio urbis Romae an, die als der erste Versuch einer Topographie der alten Stadt gilt.

Wohin Petrarcas Sammlungen nach seinem Tode gekommen sind, wissen wir nicht; sie wurden wohl wie seine übrigen Sachen in alle Winde zerstreut. Ueberhaupt schweigen jetzt die Ueberlieferungen über Antikensammlungen für längere Zeit mit Ausnahme der des Arztes und Astronomen Giovani Dondi, eines Freundes Petrarcas,[66] und es wird dadurch der Anschein erweckt, als ob keiner von seinen Anhängern diese Bestrebungen fortgesetzt habe. Doch ist dies nicht wahrscheinlich. Denn seine Schüler waren so bedacht in allem ihrem Meister nachzuahmen, selbst persönliche Angewohnheiten zu kopieren; wie sollten sie etwas fallen gelassen haben, worauf er grossen Wert gelegt hatte? Andererseits war die Wertschätzung des klassischen Altertums so hoch gestiegen, dass für die Ueberreste der antiken Kunst sicher kein geringes Interesse vorhanden sein musste, zumal die zeitgenössische sich eben eifrig zu rühren begonnen hatte.

Der erste, von dessen Sammlung wir wieder einige Kunde haben, ist Niccoli.[67] Mit demselben Eifer, mit welchem er Manuskripte zu erwerben trachtet, sucht er sein Haus mit Antiken zu füllen. Sein Sammeleifer ist allerorten bekannt, und infolge seiner einflussreichen Stellung bei den Medici sind auch viele bereit ihn zu stillen. So gelingt es ihm «in casa sua infinite medaglie die bronzo e di ariento e d'oro, e molte figure antiche d'ottone et molte teste di marmo e altre cose degne»[68] zusammenzubringen. In seinem Besitze befindet sich auch der berühmte calcedonio, der später Eigentum der Lorenzo Magnifico wird und einen Wert von 1500 Gulden repräsentiert. Niccolis grösster Stolz ist es diese Sammlungen Fremden zu zeigen, und bei festlichem Mahle prunken auf seinem Tische antike Vasen und anderes altes Gerät. Seine Zeitgenossen bewundern ihn deshalb aufs höchste, und in seiner Leichenrede sagt Poggio:[69] «Hic librorum ingens numerus tum Latinoruni tum Graecorum, hic signa et tabulae, hic veterum imagines, hic numismata usque a priori illa aetate qua aes primum cudi et moneta obsignari sunt coepta conspiciebantur».

Der diese Worte gesprochen, ist wohl am ehesten imstande darüber ein Urteil zu fällen, gehört doch Poggio[70] selbst zu den eifrigsten Sammlern. Durch sein angesehenes Amt in Rom ist er besonders in der Lage gewesen dort und in der Umgebung seine Sammlungen zu bereichern. Unablässig streift er umher, um nach neuen Schätzen zu suchen und lädt auch Niccoli dazu ein, indem er ihm verspricht:[71] «eruemus omnia haec vestigia antiquitatis». Er studiert eifrig die erhaltenen Inschriften und stellt ein Corpus inscriptiorum zusammen. Hat Petrarca noch Rom mit den Augen des Dichters betrachtet, so sieht es Poggio mit denen des Archäologen, und ihm verdanken wir in seiner Abhandlung Descriptio urbis Romae, das erste Verzeichnis der noch erhaltenen antiken Trümmer der Stadt, die einige Jahre später Flavio Biondo in seiner Roma instaurata einer eingehenden wissenschaftlichen Untersuchung unterzog.[72]

Poggios Sammeleifer ist von grossem Erfolge gekrönt. Schon 1427 schreibt er[73] an Niccoli: «Habeo cubiculum refertum capitibus marmoreis, inter quae unum est elegans integrum: alia truncis naribus, sed quae vel bonum artificem delectent». Von Rom aus unternimmt er Streifzüge nach Arpinum, Grotta Ferrata, Tusculum und Alba; in Monte Cassino findet er den oberen Teil einer weiblichen Statue[74] und lässt ihn nach seinem Garten bei Terra Nuova bringen, den er «rebus vetustissimis» zieren will.

Doch dies alles genügt ihm nicht, und er lässt begierig seine

Blicke nach Osten schweifen. Kaum vernimmt er, dass ein reicher Rhodier viele Statuen besitze, so schreibt er ihm flugs einen Brief, in dem er ihn um einige bittet.[75] Ebenso beauftragt er den Bruder Francesco da Pistoia für ihn in Griechenland Antiken zu erwerben.[76] Als dieser ihm den Ankauf dreier Köpfe, den einer Juno, einer Minerva und eines Bacchus meldet, berichtet Poggio voll Freude an Niccoli:[77] «Caput Minervae scribit esse cum laurea corona: Bacchi vero cum duobus corniculis. Quum venerint, collocabo in gymnasiolo meo. Minerva apud nos non omnino male erit. Collocabo enim illam inter libros meos. Bacchus autem optime. Nam ei quo in loco diversorium meretur in patria mea recte esse potest, in qua et colitur praecipue. Innoni item locum dabimus. Quum enim fuerit olim uxor adulteri, nunc pellex erit. Ego etiam hic aliquid habeo quod in patriam portabitur».

Dieser Brief ist in archäologischer Hinsicht wohl eines der interessantesten Schriftstücke jener Zeit, denn er enthält noch zwei Stellen, die auf den damaligen Sammeleifer wichtige Streiflichter werfen. Francesco hat nämlich berichtet, dass die Köpfe Werke des Polyklet und Praxiteles seien, und Poggio bemerkt dazu: «De nominibus sculptorum nescio quid dicam. Graeculi, ut nosti, sunt verbosiores et forsan ad vendendum carius haec fiuxerunt nomina». Die Nachfrage nach Werken griechischer Plastik muss also schon ziemlich bedeutend sein, so dass die schlauen Griechen zu diesem Geschäftskniff greifen, um höhere Preise zu erzielen. Ferner fügt Poggio noch am Schluss des Briefes hinzu: «Donatellus vidit et summe laudavit». Daraus geht hervor, dass man zur Beurteilung dieser «anticaglie» Bildhauer hinzuzieht, und dass Donatello als Autorität auf diesem Gebiete gilt.

Nachdem Poggio später nach Florenz übergesiedelt ist und dort seine Academia Valdarina erbaut hat, werden dorthin alle seine Schätze geschafft. In seiner Bibliothek erhält seine reiche Kollektion von Münzen, Gemmen etc. ihren Platz, während die Statuen und Büsten im Garten aufgestellt werden.

Der Sammeleifer ergreift immer weitere Kreise. So wird berichtet, dass Bruni sich lebhaft um den Erwerb von Antiken bemüht, und Ambrogio Traversari eine schöne Kollektion in seinem Hause vereinigt.[78] Mit ihnen gehen ihre reichen Gönner und Freunde Hand in Hand, wie die Strozzi, Rucellai, Rossi, Tornabuoni u. a. m. Es entstehen auf diese Weise viele kleine Sammlungen, die mehr oder minder gutes bergen.

Auch die Künstler fangen infolge der Anregungen Donatellos, Brunellescos und Ghibertis an zu sammeln. In der Hinterlassenschaft des letzteren befindet sich nach Vasaris Bericht[79] «il letto di Policleto, ch'era cosa rarissima; una gamba die bronzo grande quanto è il vivo, ed alcune teste di femmine et di maschi con certi vasi, stati da lui fatti condurre di Grecia con non piccola spesa. Lascià parimente alcuni torsi di figure e altre cose molte, le quali tutte furono insieme con le facultà di Lorenzo mandate male, e parte vendute a messer Giovanni Gaddi allora cherico: e fra ssse fu il detto letto di Policleto et altre cose migliori». Unter den Stücken, die Gaddi kauft, befindet sich noch ein schön gearbeiteter Satyrtorso, heut in der florentiner Galerie (Dütschke III, 520), ein Venustorso, ähnlich der mediceischen, der sich in der Sammlung Oddi in Perugia jetzt befinden soll, der Torso eines geflügelten Genius, der für ein Werk des Praxiteles gilt, ferner Fragmente eines Narziss, eines Mercur und einer Venus, die später der Akademie in Siena geschenkt werden. Unter dem letto di Policleto wird wohl einer der zahlreichen liegenden Hermaphroditen zu verstehen sein. Ein derartiges Werk erwähnt Plinius 34,80 von Polykles. Da dieser Künstler jener Zeit wohl ziemlich fern stand, vertauschte man seinen Namen mit dem ähnlichen des Polyklet, der allen geläufig war. Daraus erklärt sich wohl das Missverständnis.[80]

Doch bald schweigen die Ueberlieferungen von all diesen kleineren Sammlungen und concentrieren sich nur auf eine einzige, die mediceische. Je mehr die Geschichte von Florenz die des Hauses Medici wird, desto mehr nehmen auch die führenden Häupter dieser Familie das allgemeine Interesse in Anspruch. Dazu kommt noch, dass die besten Stücke der Sammlungen Poggios und Niccolis in den Besitz Cosimos übergehen, und ihnen wohl auch noch viele der anderen folgen. Infolge des regen Eifers, den die Familie dem Altertum entgegenbringt, und infolge der reichen Mittel, über die sie verfügt, mehren sich ihre Antiken auf die schnellste Weise. Ihre Sammlung steht bald ohne Gleichen da.

Den Grund dazu legt Cosimo. In seinem Palast an der Via Larga und ebenso in seinen Villen werden Antiken, wie der von Gori in den inscriptiones antiquae Etrur. III. t. 34 abgebildete Ehesarkophag in Poggio a Caiano (erwähnt bei Rich. Förster, Archäologische Zeitung 1875, Jahrgang 32, pag. 102, Nr. 4) zu dekorativen Zwecken aufgestellt. Im Cortile in der Via di Gionori befindet sich ein von Verocchio restaurierter Marsyas, und über den Thüren stehen Büsten und Vasen.

Benvenuti Rambaldi da Imola berichtet von einer Venusstatue, die er in Florenz gesehen habe, und seine Beschreibung passt auf die mediceische. Müntz[81] folgert auch, dass es diese gewesen sei. Doch ist dieser Schluss nicht richtig, da einerseits der Gewährsmann sicher auch den Delphin und Eros erwähnt hätte, und anderseits die mediceische Venus erst bedeutend später nach Florenz gebracht wurde. Eine Venus von dem beschriebenen Typus muss allerdings schon damals bekannt und geschätzt worden sein, das beweist Giovanni Pisano,[82] der eine Nachbildung in der Ausschmückung der Kathedrale von Pisa anbringt, und ebenso sprechen mehrere Bilder Botticellis dafür.

Von gleichem Sammeleifer sind Cosimos Sohn Piero il Gottoso und sein Bruder Lorenzo erfüllt. Jenen bringt sein Streben, Antiken zu verwerten, in Konflikt mit Piero Barbo, dem späteren Papst Paul II., der gleiche Ziele verfolgt. Nach Cosimos Tode geht wohl seine ganze Sammlung in den Besitz Pieros über. Denn während der Inhalt des 1456 aufgestellten Inventars noch ziemlich bescheiden ist, weist das nach seines Vaters Tode redigierte Verzeichnis seines Besitzes einen erheblichen Zuwachs auf. Darin sind aufgeführt 100 Münzen in Gold, 503 in Silber, 30 Kameen und geschnitzte Steine; die Vasensammlung hat sich verzehnfacht und repräsentiert einen Wert von 4580 Dukaten. Unter diesen Schätzen finden sich auch alle die berühmten Stücke wieder, die einst der Stolz des alten Cosimo gewesen.

So zeigt das Zeitalter Cosimos auf allen Gebieten des Humanismus eine rastlose Thätigkeit. Die Früchte derselben zu pflücken war ihm aber nicht vergönnt, die Ruhe des friedlichen Geniessens erst dem kommenden Geschlechte vorbehalten.

DIE ERZÄHLER:
FRA FILIPPO LIPPI. — BENOZZO GOZZOLI.

Ein ähnliches Bild wie der Humanismus bietet die Malerei im Zeitalter Cosimos. Auf der einen Seite stehen die Kämpfer, die nach neuen Zielen streben, auf der anderen die Profiteurs, die behaglich nach den Errungenschaften der vorigen Generation in die Breite schaffen. Ihnen liegt es fern, neuen Problemen nachzugehen, in liebenswürdiger Weise wirtschaften sie mit dem Erbe ihrer Vorgänger. Was man bestellt, Heiligenbilder, Porträts, ja selbst mythologische Stoffe, alles wird in der gleichen, anmutigen Weise erzählt. Die Hauptvertreter dieser Richtung sind Fra Filippo Lippi und Benozzo Gozzoli.

Aus dieser allgemeinen Charakteristik erhellt auch ihre Stellung zur Antike. Von ihren Lehrern haben sie gesehen, wie sie antike Architekturformen in ihre Bilder hinübernehmen, und sie thun es gleichfalls. Ihre Zeit lehrt sie, wie hoch man die alte Kunst schätzt. Diesem Zuge schliessen sie sich an, zumal die Liebhaber des Altertums meistens ihre Auftraggeber sind. Anklänge an die Antike kommen dadurch häufiger vor, ohne dass man jedoch von einem tieferen Eindringen in dieselbe sprechen kann.

Gozzoli malte auch eine Scene aus der klassischen Mythologie, den Raub der Helena (National-Gallery London). In der Darstellungsweise steht er noch vollkommen auf dem Standpunkte Uccellos. Ein Versuch, dem Stoff ein passendes Gewand zu geben, wird nicht gemacht. Die Erzählung wird wie ein Erlebnis des Tages behandelt, die Handlung ist vollkommen in die Gegenwart versetzt. Die Landschaft ist modern, im Hafen liegt ein florentinisches Schiff, und die mythologischen Personen sind nach neuester Mode gekleidet. Eine einzige schüchterne Andeutung des Heidentums versucht der Maler, indem er

den Palast des Menelaos als eine Säulenhalle darstellt, in deren Mitte auf einer Säule eine nackte Figur steht. Ausserdem werden Gozzoli die Illustrationen des Vergil-Codex in der Riccardiana zu Florenz (Nr. 492) zugewiesen.[83] Auffassung und Stil entsprechen ganz dem Meister und liefern einen weiteren Beweis für seine eben geschilderte Art antike Sagen zu gestalten.

Fra Filippo ist ein Schüler Masaccios und hat, soviel uns bekannt, Rom nie gesehen, Benozzo Gozzoli hatte Angelico zum Lehrer und war mit ihm in der Tiberstadt thätig, wo er die Wandlung seines Meisters miterlebt. Daraus erklärt sich wohl auch der Unterschied in der Behandlung der Antike bei ihnen. Filippo bringt seltener und auch dann nur allgemeinere antike Motive, während Gozzoli mit Vorliebe seine Kenntnisse zur Schau stellt.

Am meisten hat der Frate in seinen Bildern in Prato, welche die Legende des hl. Stephanus behandeln, auf den Formenschatz der Antike zurückgegriffen. In der Architektur, besonders in der Bestattung des Heiligen, treten häufig Anklänge an die Bauformen der Alten hervor. In dem Tanz der Herodias (Prato) bringt er antike Gefässe und Fruchtguirlanden zum Schmucke an. Ebenso verwendet er in der Madonna der florentiner Galerie und seiner Münchener Verkündigung in der architektonischen Ausstattung antike Motive.

Fra Filippo hätte für die Minne einer schönen Frau wohl gern die ganze Antike hingegeben. Gozzoli denkt anders darüber. Er ist ein eleganter Kavalier, der in Rom wie in Florenz Hofluft geathmet. Beim Papst und den Kardinälen, bei den Medici wie bei den vornehmen Humanisten sieht er, wie hoch man das Altertum schätzt, und dass klassische Studien zum feinen Ton gehören. Es ist natürlich, dass auch er sich diesen Bestrebungen anschliesst, und dies in seinen Bildern dokumentiert. Dass er dabei an der Oberfläche haften bleibt, liegt an seinem Charakter. So ziehen in langem Zuge auf seinen Bildern Erinnerungen an die Antike vor dem Auge des Beschauers vorüber.

Sein Auge, das stets nach Gefälligem sucht, mag bei Betrachtung antiker Reliefs mit Behagen bei dem heiteren Spiel der Putten geweilt haben. Er räumt ihnen daher auf seinen Bildern einen Platz ein. Zunächst noch schüchtern. In kleinen Episoden bringt er nackte Kinder vor, die von Hunden angebellt werden und dergleichen. Dann tauchen sie in Scharen in den Umrahmungen seiner Fresken im Pisaner Camposanto auf. Der Flügelgott, der in der Plastik sich schon lange Heimatsrechte erworben hat, hält seinen Einzug auch in der neueren Malerei.

Im übrigen beziehen sich seine Entlehnungen im wesentlichen auf die Architektur. Besonders tritt dies im Camposanto zu Tage. So zeigt er in der Verfluchung Hams eine antike Säulenhalle, in der Geburt Esaus und Jakobs einen Bogen mit kassetiertem Tonnengewölbe. Im Opfer Abrahams steht links ein Gebäude mit antiken Säulen und Fruchtgehängen, in der Trunkenheit Noahs verwendet er gleichfalls Motive der alten Baukunst. Im Turmbau zu Babel erscheint rechts eine reliefgeschmückte Säule, die von einer Kugel mit einer nackten Figur (Merkur?) gekrönt ist. Eine ähnliche Säule befindet sich auch auf dem Bilde im Besitz des Earl of Asburnham, wo er auch noch zwei Rundtempel mit ähnlichen Figuren, die Stäbe halten, schmückt. Das Gesims des Hauptgebäudes ist mit antiken Masken geziert. Eine Säule mit einem nackten Gott weist auch, wie schon oben erwähnt, der Palast der Helena auf. Dies Motiv scheint ihm so gefallen zu haben, dass er es auch auf einen Stoff der Heiligenlegende überträgt. Den hl. Sebastian nämlich malt er zweimal auf einem Piedestal stehend, ganz abweichend von den übrigen zeitgenössischen Darstellungen. In seinem Fresko «Eintritt Augustins in die Grammatikschule zu Tagaste» (S. Gimignano) bringt er links eine Vorhalle, deren Säulen von Akanthuskapitälen gekrönt sind, das Gesims ist mit Guirlanden geschmückt, über den Thürbogen befinden sich Putten. In der Scene «Augustin lehrt in Rom» geht die Handlung in einer antikisierenden Halle vor sich, deren oberer Wandstreifen durch Medaillons mit römischen Kaiserbüsten geziert ist. Leider ist es mir nur gelungen, für das zweite von rechts das Vorbild aufzufinden. Dasselbe stellt den Imperator Maximinus Thrax nach einer bekannten Büste dar. In den übrigen Köpfen vermute ich von links beginnend, folgende Kaiser: Constantin, Nero und Hadrian. In dem Fresko «Augustin verlässt Rom» ist eine Abbildung der Stadt versucht. Auf geringem Raum schildert er den Teil, welcher zwischen dem Forum des Trajan und dem Vatikan liegt. Dort finden wir die Trajanssäule, das Pantheon, das Kapitol und ein Monument, das «bald Meta Romuli, bald Sepulchrum Scipionum genannt wurde» und manche Aehnlichkeit mit der Cestiuspyramide hatte. Im Jahre 1499 fiel ein grosser Teil desselben den baulichen Veränderungen unter Alexander VI. zum Opfer, der Rest verschwand unter dem Pontificate Julius II.[84]

In seinen Tafelbildern verwendet Gozzoli gleichfalls mit Vorliebe antike Architekturmotive, wie seine Vermählung Mariae im Palazzo del conte Demetrio Bontourlin und seine Madonna Henri Wagner beweisen.

DIE ERZBILDNER: POLLAJUOLI.[85] — VEROCCHIO.

Die Beschäftigung mit den Trümmern des Altertums war bei den florentiner Malern bisher nur sehr oberflächlich gewesen. Teile aus den Schätzen antiker Architektur, Bewegungsmotive der alten Plastik erscheinen hier und dort in ihren Werken. Damit ist für die Malerei die alte Kunst so gut wie erschöpft. Eine nähere, sozusagen wissenschaftliche Ausbeutung derselben wird nicht versucht trotz des grossen Forschertriebes, der gerade den florentiner Meistern innewohnt.

Gleich wie beim Humanismus ist es wiederum Padua, von wo auch für die Malerei der Anstoss kommt sich eingehender mit dem Altertum zu beschäftigen. In Padua hatte sich Petrarca den klassischen Studien ergeben und war dort zu ihrem begeistertsten Apostel geworden. Hier erreicht das Interesse für das Altertum den höchsten Gipfel. Das vermeintliche Grab des Titus Livius wird wie ein Heiligtum geehrt. Scarampi, und Squarcione legen ihre Sammlungen von Antiken an. Was einst Petrarca für den Humanismus, das wird jetzt Mantegna[86] für die Malerei. In seinem Kopfe lebt das ganze klassische Altertum mit seinen Fabeln und Gestalten. Er ist der erste grosse Künstler-Archäologe, der den antiken Trachten und Waffen die grösste Aufmerksamkeit widmet. Die alten Münzen, Reliefs und Statuen, die Squarcione gesammelt, studiert er aufs eifrigste. Und was er daraus gewonnen, zeigen seine Werke. Archäologisch genau bis ins kleinste Detail sind seine Architekturformen, seine Gewänder und Rüstungen, antike Sitten und Gebräuche weiss er wie keiner zu schildern. Ja das Altertum dringt sogar in seine Darstellungen aus

der biblischen und Heiligengeschichte ein. Sebastian erleidet sein Martyrium an dem Pfeiler eines Triumphbogens, und Salomo verwandelt sich unter seinen Händen in einen römischen Imperator. Alle seine Gestalten scheinen nicht nach Menschen von Fleisch und Blut sondern nach Statuen entworfen zu sein, selbst seine Landschaften erhalten etwas Ehernes, Starres. Mantegna ist darum auch kein Kolorist, sondern ein Künstler der Linie. Daher erklärt es sich, dass er sich eifrig dem Kupferstich zuwandte.

Im Jahre 1466 erscheint Mantegna in Florenz. Der Eindruck, den er hier gemacht, muss ein ausserordentlicher gewesen sein. Denn hier blühen die klassischen Studien, die Kenntnis des Altertums ist in weite Schichten gedrungen und die Lust am Sammeln allgemein. Am gewaltigsten aber muss er auf Verocchio und A. Pollajuolo gewirkt haben. Beide sind Erzgiesser und beide beschäftigen sich mit der Restauration von «Anticaglie». Mantegna kommt also gerade ihnen entgegen: seine Werke gleichen gemalter Plastik, das Altertum erlebt bei ihm künstlerisch eine Auferstehung wie nie zuvor. Verocchio lernt von ihm das plastische Herausarbeiten der Formen, lernt, wie die Vorzüge eines guten Bronzegusses auch auf die Malerei übertragen werden können. Noch grösser ist sein Einfluss auf Antonio Pollajuolo. Schon für die fünf Tugenden, die er für das Handelsgericht geschaffen, ist Mantegna der geistige Vater. Noch deutlicher tritt es in den beiden Herkulesbildern der Uffizien hervor. Besonders die Darstellung des Herkules und Antäus berührt sich in vielen Punkten mit der gleichnamigen Zeichnung Mantegnas in derselben Sammlung. Die grosse Thätigkeit Pollajuolos auf dem Gebiet des Kupferstiches ist wohl gleichfalls Anregungen des paduaner Meisters zu verdanken. Antonio schafft sein vielbewundertes Blatt mit der Schlacht der Nackten, in dem wie schon oben in den Heraklesbildern seine grossen Kenntnisse der Anatomie ihre höchsten Triumphe feiern. Auch Mantegna hatte sich schon früher emsig mit den Bewegungen des menschlichen Körpers beschäftigt, und er hat vielleicht auch Pollajuolo auf dies Gebiet gewiesen. Dieser macht eifrige Studien am Seciertisch, wie Vasari berichtet, und dadurch glückt es ihm bewegte Körper darzustellen, wie es seine Vorgänger nie ähnlich vermocht.

Die Entlehnung antiker Architekturmotive ist bei den Künstlern dieser Gruppe selten. Verocchio schmückt in seiner Madonna der Galerie Duncan zu Glasgow den Thron der Maria mit Fruchthörnern, und Pollajuolo bringt in seinem Sebastian (London) links im Hinter-

grunde die Ruine eines Triumphbogens an. Der Erzengel Rafael im Turiner Tobiasbild ist in ein antikes Kostüm gesteckt.

Noch in einem zeigt sich Verocchios Studium der Antike: in der Gewandbehandlung. Die Kleider fielen bei den früheren Malern in langen, schweren Falten herab und verdeckten den Bau des Körpers fast ganz. Verocchio führt ein neues, leicht geschürztes Phantasiekostüm ein, das sich in leichten Falten an den Körper schmiegt und die Umrisslinien deutlich hervortreten lässt. Schon Alberti hat diese Art empfohlen, Andrea aber verwendete sie als erster in der Malerei und betritt damit eine Bahn, auf der Botticelli fortschreiten sollte. In Bildern von Verocchio und seiner Schule findet sich oft eine eilig schreitende Frau, die ein Fruchtkörbchen oder dergleichen auf dem Kopfe trägt. Durch ihre Kleidung unterscheidet sie sich meist von den übrigen Personen der Bilder, sollte sie nicht vielleicht auf ein antikes Vorbild zurückgehen, das sich in des Malers Besitz befand?

Einen wesentlichen Fortschritt bedeuten die mythologischen Bilder der Pollajuoli. Ihre Vorgänger versetzen die alten Sagen in die Gegenwart und erzählen sie wie Erlebtes. Erst bei den Pollajuoli wird nach dem Vorbilde Mantegnas der Versuch gemacht, Stoff und Ausdruck in Einklang zu bringen, indem sie die Figuren unbekleidet geben. Erinnert auch die Behandlung des Nackten gar nicht an die Formengebung des Altertums, sondern nur an seine Studien am Seciertisch, so beweisen die Bilder doch eifriges Studium antiker Reliefs. Der Apollo in dem Londoner Bilde z. B. scheint von einem neuattischen Relief angeregt zu sein und entspricht ungefähr Hausers Typus 29.

So bringt das Zeitalter Cosimos in der Aufnahme antiker Motive und Formen, sowie in der Ausgestaltung mythologischer Stoffe manches Neue.

DAS ZEITALTER LORENZOS.

Quant' e bella giovinezza
Che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto, sia
Di doman non c' è certezza!

Diese Verse Lorenzos kennzeichnen am besten seine Zeit. Auf die Epoche des Ringens und Kämpfens folgt die Ruhe und das Geniessen, auf die Erwerber folgen die Verschwender.

In der neuen Zeit tritt auch der Humanismus in eine neue Phase. Durch unaufhörliche rastlose Thätigkeit sind die Humanisten in die klassischen Studien eingedrungen und haben ihre Kenntnisse den Schülern übermittelt. Diese Epoche ist abgeschlossen. Man sucht nicht mehr nach Neuem, man erfreut sich des Besitzes. Die Kunst des Geniessens der Alten lebt in allen seinen Formen wieder auf. Wein, Weib und Gesang, circensisches Spiel, Landleben und heiteres Mahl, alles nehmen die Lebenskünstler wieder auf.

Wie ein Strom haben sich die Lehren der Humanisten über Italien ergossen und alle Lebensäusserungen gefärbt. In Politik und Philosophie, in Kunst und Litteratur, in der modernen Geselligkeit und ihren Festen, überall sind die Spuren des Altertums zu entdecken.

Der Wandel der Zeit spiegelt sich am klarsten in der Litteratur. In den Kinderjahren des Humanismus entstehen jene Zwittergebilde, in denen mittelalterlicher Ritterroman, Minnesang und klassisches Altertum so seltsam vereinigt sind. Die Antike gewinnt dann immer mehr Boden, die alten Dichter kommen wieder zum Vorschein, man liest und bewundert sie. Es ist die Zeit, wo alle Aristokraten an Geist und Geburt sich mit klassischen Sudien beschäftigen, wo es als un-

umgängliches Erfordernis gilt lateinisch zu sprechen und zu schreiben. Da tritt das Volgare und seine Dichtung immer mehr zurück, man ahmt die Alten nach, es entsteht eine neulateinische Poesie. Nachdem man sich an antiken Anschauungen und antikem Formgefühl vollgesogen hat, und als der erste Rausch über die neuentdeckte Welt verflogen ist, kehrt man wieder zum Volgare zurück. Man dichtet jene herrlichen Werke, die mit dem Namen und dem Zeitalter Lorenzos so unzertrennlich verknüpft sind.

In der Philosophie[87] das Gleiche! Der alte Kampf zwischen Plato und Aristoteles ist endgiltig entschieden. Nach langem heissen Kampf ist Plato als Sieger hervorgegangen. Es bedurfte der ganzen Kraft eines Marsilio Ficino, den Cosimo einst dafür ausersehen, um dieses Ziel zu erreichen. Die Liebe, die ihn für Plato erfasst, weiss er auch auf die anderen zu übertragen. Der Kreis seiner Anhänger wächst immer mehr, und man gründet die platonische Akademie. In dem schattigen Garten der mediceischen Villa zu Careggi kommt das ganze gebildete Florenz zusammen. Hier findet man ausser den Medici und Ficino, Christoforo Landino, Cavalcanti, Polizian, L. B. Alberti, Pietro de' Pazzi, Bernardo Nuzzi, Donato Acciajuolo, und wie sie alle heissen. Am 7. November, dem vermeintlichen Geburtstage Platos vereinigt man sich in besonders festlicher Weise. Nach griechischer Sitte begeht man das Fest, und nachdem die Tafel abgeräumt ist, werden Werke des Philosophen vorgelesen und über sie debattiert. Immer höher steigt der Ruf der Akademie, Gelehrte aus allen Ländern schätzten es sich zur höchsen Ehre an ihren Sitzungen teilnehmen zu dürfen. Voll Stolz ruft Ficino aus: « Das Jahrhundert ist gekommen, woran der Geist Platos sich erfreuen, und worüber wir, seine Schüler, frohlocken dürfen! »

Auch die alte Kunst wird zur Verschönerung des Daseins herangezogen. Der Eifer, Antiken zu sammeln, erreicht eine Höhe wie nie zuvor. An Reichhaltigkeit und Kostbarkeit überstrahlt alle Sammlungen die der Medici. Auch hierbei führte Lorenzo eine neue Phase der Entwickelung herauf. Waren bisher die Antiken in den mediceischen Besitzungen zerstreut und nur zur Zierde und zum Genuss der Eigentümer und ihrer Freunde aufgestellt, so ändert sich dies bald, als Lorenzo das Erbe seiner Väter angetreten.

Schon Piero il Gottoso hatte den Künstlern seine Schätze bisweilen zur Verfügung gestellt und besonders von Miniaturisten Medaillen und Kameen in den Handschriften abbilden lassen.[88]

In Lorenzo aber entsteht zuerst der Plan die Bildwerke an einem

Orte zu vereinen, um vielen Gelegenheit zu geben, sie zu sehen, zu bewundern und zu studieren. In seinem Garten am Markusplatz und in einem darin befindlichen Kasino werden die Werke alter und neuer Kunst aufgestellt, und ein Schüler Donatellos Bertoldo als Aufseher darüber gesetzt. Das erste Museum ist geschaffen. Hier entwickelt sich bald ein reiches Leben. Die Freunde des klassischen Altertums finden ein grosses Studienfeld, Künstler haben Gelegenheit nach der Antike zu zeichnen und zu modellieren. Hier empfängt Raffael seine ersten Eindrücke von der Kunst Griechenlands und Roms, hier schafft Michelangelo seine ersten Werke, und träumt Botticelli seine «Geburt der Venus» und seinen «Frühling».

Bei den gewaltigen Mitteln, die Lorenzo zu Gebote stehen, ist es ihm leicht seine Sammlungen im grossartigsten Massstabe zu vermehren. Ueberall hat er seine Agenten, die alles Bedeutende, was gefunden wird, aufkaufen. Braucht jemand die Gunst des mächtigen Medici, so giebt es für ihn — wie das Beispiel Zacharia Barbaros beweist — kein besseres Mittel seinen Bitten Gehör zu verschaffen, als Geschenke von Antiken.

Seine erste grössere Erwerbung mag wohl die Sammlung Poggios gewesen sein. Bald folgen die wertvollsten Stücke aus der Kollektion seines früheren Rivalen Pauls II.,[89] die er gelegentlich seiner Anwesenheit bei der Krönung Sixtus' IV. erwirbt. Ueberhaupt benutzt er diesen Aufenthalt in Rom zur Bereicherung seines Museums. In seinen Ricordi berichtet er voll Genugthuung mehr von dem archäologischen als dem politischen Erfolg der Reise. Unter den Skulpturen, die er mitbringt, befinden sich Marmorbüsten des Augustus und des Agrippa, die berühmte calcedonische Schale und eine Anzahl Medaillen und Kameen. Die Büste des Agrippa steht heut in den Uffizien (Dütschke III, 66), während die des Augustus sich nicht bestimmt konstatieren lässt. Von den Erwerbungen aus der Sammlung Barbaro sind zu nennen die Tassa Farnese und der Intaglio mit dem Raub des Palladiums, der einst Niccoli gehört hat. Aus Rom und Ostia gelingt es ihm sich noch andere Antiken zu verschaffen, trotzdem ihm in Giuliano della Rovere ein neuer mächtiger Nebenbuhler erwächst. Von dort stammt eine Gruppe von drei Faunen her, die sich heute nicht mehr nachweisen lässt.[90] Dass die Funde, die in und bei Florenz gemacht werden, in seinen Besitz übergehen, ist natürlich. Aus Pistoia erhält er eine Statue mit etruskischer Inschrift, aus Siena eine Büste und die Aschenurne Porsennas, aus Luini eine bronzene Herkulesstatuette und eine Statue des Cato Censorius.[91]

Mit welchem Eifer auch Lorenzos Freunde und Schützlinge für die Vermehrung seiner Antiken thätig sind, zeigt das Beispiel Giulanos da San Gallo,[92] der als Lohn für seine Arbeiten von dem Herzog von Neapel alte Bildwerke erbittet. «Er erhält die Büste Hadrians», berichtet Vasari, «die heutigen Tages über der Gartenthür im Hause der Medici aufgestellt ist, und zwei Marmorstatuen, eine überlebensgrosse, nackte weibliche Gestalt und einen schlafenden Kupido. . . . Jener Kupido ist nunmehr in der Garderobe des Herzogs Cosimo aufbewahrt». Heut befindet er sich in den Uffizien (Dütschke III, 544), während die anderen sich mit erhaltenen Denkmälern nicht mehr identificieren lassen. Gleichfalls aus Neapel stammen ein Kopf der Faustina (Dütschke III, 167?) und einer des Scipio Africanus (Dütschke III, 439?), die Niccolo Valori Lorenzo zum Geschenk gemacht hat.

Unter den Statuen, die im Garten aufgestellt sind, befinden sich auch zwei Marsyastorsen, der eine von rotem Marmor, von Verocchio ergänzt (vielleicht identisch mit Dütschke III, 169), und der andere weiss, von Donatello restauriert. Von den Büsten ist noch die Platos zu erwähnen, die angeblich in der Akademie von Athen ausgegraben und von Girolamo Rossi gekauft wurde, und die Lorenzo wie ein Heiligenbild verehrt hat. (Dütschke III, 393.)

Mit der Erwerbung der Statuen geht die anderer Kunstwerke Hand in Hand. Vasen, Medaillen, Kameen und Intaillen bringt er in Menge zusammen. Liest man die Inventare dieser Sammlungen, die Müntz veröffentlicht hat, so muss man staunen über den Reichtum und die Mannigfaltigkeit der Schätze, die dort aufgehäuft waren.

Das Jahrhundert neigt sich seinem Ende zu. Nach all den wilden Kämpfen, nach all den frohen Genüssen ist man müde geworden. Noch einmal im scheidenden Säculum sammeln sich alle Bestrebungen und alle Neigungen in der Person eines Mannes, der wie ein glänzendes Meteor am florentiner Himmel erscheint. Ein Jüngling noch, schlank und schön, mit grossen feurigen Augen, mit einem Gesicht, in dem etwas Göttliches zu leuchten scheint, so tritt Pico della Mirandola in den Kreis feinsinniger Aestheten, die die platonische Akademie vereinigt. Man feiert ihn wie einen Heros, man bewundert seine persönlichen Eigenschaften ebensosehr wie seine ausgedehnten Kenntnisse. Doch ist seines Bleibens nicht lange. Von Wissensdurst getrieben zieht er nach Paris und von dort nach Rom, wo er am Hofe Innocenzs eine glänzende Aufnahme findet. Als er nach mannigfachen Zwistigkeiten wieder in Florenz anlangt, ist er ein anderer. Die Augen, die früher so feurig geleuchtet, sind verschleiert, trübe Schwer-

mut spricht aus seinen Zügen. Aus dem frohen und beredten Gesellschafter ist ein menschenscheuer, stiller Gelehrter geworden, der in seiner Villa Querceto bei Florenz und in der Abtei von Fiesole hebräischen und chaldäischen Studien obliegt. Seine humanistischen Studien giebt er fast ganz auf und widmet sich der Theologie; seine lateinischen Dichtungen wirft er ins Feuer. Als er noch nicht 32 Jahre alt stirbt, ist er für den Humanismus schon längst tot. Die Altäre der Götter, zu denen er in seiner Jugend gebetet, hat er zertrümmert, sein früheres Leben erscheint ihm als eitel Sünde, und Erlösung heischend bricht er vor dem Kreuze zusammen.

Seine Tragödie ist die des ganzen florentiner Humanismus.

Während des ganzen Jahrhunderts haben schon stossweise religiöse Erschütterungen die Massen erregt, ohne jedoch die Weiterentwicklung des Humanismus hindern zu können. Gegen Ende des Jahrhunderts wird eine immer stärker werdende christliche Unterströmung bemerkbar, die bald den ganzen kunstvollen Bau ins Wanken bringen sollte. Der Geist ist durch das klassische Altertum befriedigt, das Herz aber öde und leer. Man sucht nach etwas, was es füllen könnte, und man kehrt zu Gott zurück. Selbst die platonische Akademie wird von dieser Bewegung ergriffen. Neben Virgil und Homer, neben Cicero und Plato treten wieder die Bibel und die Kirchenväter hervor, neben ihnen der Koran und die Kabala. Das Auftreten Savonarolas facht die glimmende Asche zur hellen Flamme an. Durch seine Predigten wird Florenz aufs tiefste erschüttert, man kehrt um und thut Busse in Sack und Asche. Kinder ziehen unter frommen Gesängen umher und fordern von den Einwohnern Schmuckgegenstände und dergleichen ein. Auf dem Markt wird daraus ein Scheiterhaufen geschichtet, und als die Flammen daran emporlecken, tanzen olivengeschmückte Frauen und Mädchen um ihn herum. Die aufgeregte Menge stürmt den Palast der Medici, und die mit so vieler Mühe gesammelten Schätze, werden zerstört oder zerstreut. Nur ein kleiner Teil bleibt als trauriger Zeuge früherer Pracht an Ort und Stelle. Künstler und Gelehrte, Dichter und Philosophen, sie alle treten den Gang nach Golgatha an. Ein Stück Mittelalter lebt im sonnigen Florenz wieder auf.

Dem Studium des klassischen Altertums ist der schwerste Schlag versetzt, von dem es sich erst wieder allmählich erholen kann.

DIE KONSERVATIVEN: LORENZO DI CREDI. — RAFAELLINO DEL GARBO. — COSIMO ROSSELLI.

Unter der reichen Künstlerschaar, die Lorenzo beschäftigt, befindet sich eine Gruppe, welche in Bezug auf die Benutzung der Antike in ihren Werken ganz die Bahnen ihrer Vorgänger wandeln. Die Errungenschaften der Archäologie, der Aufschwung der Sammlungen und das eifrige Studium der alten Kunst scheinen sie gar nicht berührt zu haben. Zu diesen Malern rechne ich Lorenzo di Credi, Rafaellino del Garbo und Cosimo Rosselli.

Dem Zuge der Zeit folgend malt Credi auch mythologische Stoffe. In der Galerie des Earl of Roseberry befindet sich ein Gemälde, das eine kriegerisch gekleidete Frau mit Schild und Lanze darstellt. Es soll also wohl eine Amazone oder Pallas bedeuten. In der Stellung wiederholt die Figur ein Motiv, welches wir schon bei Castagnos Tomyris und der Statue gefunden haben, die Fiesole in seinem Cosmas und S. Damian vorbringt, und welches auf alte Pallasdarstellungen zurückgeht. Da es sich noch auf einigen anderen Bildern, wie in dem von Botticelli für Lorenzo Magnifico gemalten,[93] einmal sogar mit der Unterschrift Minerva, findet, so muss als sicher vorausgesetzt werden, dass ein derartiges Werk damals sehr bekannt war. In Credis Amazone ist im übrigen keine Spur von antiker Tracht oder antikem Geist, es ist eine florentiner Bürgerfrau, die einmal kriegerischen Prunk angethan hat. Dasselbe gilt von seiner Venus in den Uffizien, die ein in Cranachs Manier gemalter Akt ist. Höchstens im Stellungsmotiv lässt sich hier wie oben der Einfluss einer alten Statue geltend machen.

Im Uebrigen benutzen diese Künstler auch nur in der Architektur Formen des klassischen Altertums; dies beweisen Lorenzos Madonnenbilder im Pistoia und im Louvre und ebenso die Verkündigung der Uffizien. In seiner Geburt Christi (Akademie Florenz) bringt er die übliche Ruine als Hintergrund. Den Rahmen der Krönung der Maria im Besitze des Lords Wantage schmücken zwei Engel mit Zweigen, wie sie alte Triumphbogen aufweisen. Seinem Beispiel folgt Rafaellino del Garbo. In Cosimo Rossellis Anna selbdritt erscheinen auch antike Architekturformen ebenso wie in seiner dort befindlichen Grablegung Christi und seiner Madonna in den Uffizien.

Die Künstler dieser Gruppe sind die letzten Zeugen der Vergangenheit. Die Anschauungen, denen sie gegenüber der Antike gehuldigt, werden mit ihnen zu Grabe getragen, denn schon ihre Schüler schliessen sich anderen Richtungen an.

DIE ARCHÄOLOGISCHEN NEUERER: FILIPPINO LIPPI — DOMENICO GHIRLANDAJO.[94]

Dem Beispiel, das Mantegna gegeben, sind, wie wir oben gesehen haben, Verocchio und A. Pollajuolo gefolgt. Doch sind sie auf halbem Wege stehen geblieben. Das antike Leben mit seinen Sitten und Trachten, wie sie besonders die Kupferstiche des grossen Paduaners zeigen, haben die Florentiner nicht zu schildern versucht. Erst die Künstler dieser Gruppe treten an solche Darstellungen heran. Filippino Lippi sowohl wie Domenico Ghirlandajo werden durch Mantegna und Rom begeisterte Anhänger der Antike. Beide hat in ihrer Jugend innige Freundschaft mit Verocchio und den Pollajuoli verbunden. Die humanistischen Tendenzen beherrschen die ganze Erziehung, die Beschäftigung mit den klassischen Autoren ist allgemein. Wer sie nicht in der Ursprache lesen kann, lernt sie durch Uebersetzungen kennen. Die Archäologie hat unter Poggios Einfluss eine grosse Entwickelung genommen, und Sammlungen antiker Skulpturen finden sich allenthalben. Als Filippino und Ghirlandajo daher die ewige Stadt betreten, sind sie darin keine Unbekannten mehr. Die Denkmäler reden zu ihnen eine vertraute Sprache. Dass sie sich ihrem Studium eifrig widmen, ist natürlich und beide bringen als Frucht derselben, wie Vasari und Cellini übereinstimmend berichten, Skizzenbücher heim, die mit Zeichnungen nach der Antike gefüllt sind.

Die früheren Maler haben sich in der Hauptsache auf die Entlehnung antiker Architekturteile beschränkt. Selbst wo der Stoff es verlangte, verzichten sie auf eine Wiedergabe antiker Trachten und Sitten. Ihre römischen Soldaten und Konsuln sind wie Florentiner

des XV. Jahrhunderts gekleidet, und auch bei der plastischen Ausschmückung ihrer Scenen können sie ihre Zeit nicht verleugnen. Bei Filippino und Ghirlandajo jedoch wird alles stilgemäss. Die früheren Maler haben die Antike nur mit den Augen Brunellescos und Donatellos betrachtet, die archäologischen Neuerer treten ihr als Altertumsforscher gegenüber. Antike Reliefs zieren ihre Gebäude, ihre römischen Soldaten tragen antike Waffen und Feldzeichen. Scenen aus dem Leben und der Sage des Altertums werden den Beschauern in Reliefs vor die Augen geführt. Besonders eifrig haben die Maler die Ehrensäulen und Triumphbogen der Kaiser studiert. Ereignisse des kriegerischen Lebens, Ansprachen der Feldherren, Reiterschlachten und dergleichen verwenden sie mit Vorliebe. Antike Majuskeln und lateinische Inschriften, wie sie die Bögen des Constantin, Marc Aurel und Septimius Severus schmücken, bringen sie gern an ihren Gebäuden an.

Die dekorativen Künste feiern Filippino Lippi als ihren Erneuerer. Vasari berichtet, dass Filippino die Grottesken wieder in die Malerei eingeführt habe. Und in der That finden sich in manchen seiner Werke Anklänge an dieselben, so in seinem Tabernakel zu Prato und einer Madonna der Gallerie Corsini. Auch in der Gewölbeeinteilung in S. Maria Novella sind antike Motive verwendet.

Schon in seinen Fresken der Brancacci-Kapelle beweist Filippino sein Studium der Werke des klassischen Altertums. Sein Prokonsul daselbst ist wahrscheinlich durch eine antike Münze angeregt. In den Bildern von S. Maria sopra Minerva zeigt er seine Kenntnis alter Architektur besonders in der Verkündigung und in dem Gemälde der hl. Thomas von Aquino in Ekstase vor dem Kreuz. In der Besiegung der Häretiker daselbst, die gleichfalls von der Antike inspirierte Bauformen aufweist, ist links im Hintergrunde die Marc-Aurelstatue abgebildet. Den Thron der Heiligen krönen Putten, die Tafeln mit Inschriften tragen. In der Himmelfahrt Mariae (ibidem) mahnen die tanzenden Engel in ihren bacchantischen Bewegungen an Motive neuattischer Reliefs. Am deutlichsten jedoch treten seine archäologischen Neigungen erst in den Fresken von S. Maria Novella zu Tage. In der Kreuzigung des hl. Philipp ist links eine antike Ruine gegeben, den Boden bedecken Trümmer von Friesen und Kapitälen. Im Martyrium Johannis steht der Evangelist in einem nach der Antike entworfenen Dreifuss. Der Prokonsul ist mit seiner ganzen Umgebung nach alten Vorbildern geschildert. An seinem Thron ist eine Fahne mit der Inschrift S.P.Q.R. befestigt, Soldaten mit Feldzeichen und Liktoren mit ihren Rutenbündeln wohnen der Handlung bei. In

der Mitte des Raumes erhebt sich eine Säule, die von einem Mercur gekrönt ist. Die Auferweckung der Drusiana bringt wiederum Erinnerungen an die klassische Architektur. Links steht ein achteckiger Tempel mit einem antiken Altar, dessen Hauptteil knieende nackte Figuren und dessen Rand antike Masken zieren. Am Gebäude rechts sind Reliefs angebracht, und Sphinxe tragen an seinem Giebel Feuerbecken. Eine ganz seltsame Form nimmt die Behandlung der Antike an in dem Fresko Philipp beschwört einen Dämon. Ein eigenartiges Götzenbild steht auf einem Altar, der mit allerlei antiken Geräten und Waffenstücken sowie nackten Figuren grotesk dekoriert ist. Das Ganze könnte von Bernini stammen, so überladen und barock repräsentiert es sich. Eine ähnliche Stimmung erweckt auch sein Tabernakel im Prato. An der Decke von S. Maria Novella sind die Patriarchen in gleich barocker Erfindung gegeben. Noah mit seinem Fruchthorn erinnert an einen antiken Flussgott. Zur Seite Abrahams steht ein Altar, der mit Widderköpfen und Fruchtschnüren geziert ist, eine Dekoration, die auf antike Vorbilder weist. An den Seiten schwingen Putten Tafeln, welche die Namen der Erzväter tragen.

Auch in seinen Tafelbildern verwendet Filippino Formen des Altertums. In der einen Madonna der Galerie Corsini sitzt Maria hinter einem Fenster, das nach antiker Weise dekoriert ist, in einer zweiten derselben Sammlung ist ihr Thron mit Muscheln und Laubgewinden geschmückt. Eine ähnliche Dekoration zeigt die heil. Familie der Pittigalerie. Die architektonische Einfassung seiner Maria mit Kind in Volterra weist Putten mit Fruchthörnern auf. Auf der Wand des Hintergrundes sind Masken angebracht, zu deren Seiten Flussgötter liegen. Eine mir unbekannte Begegnung Annas mit Joachim besitzt die Galerie in Kopenhagen. Crowe und Cavalcaselle [95] rühmen ihre Architektur und besonders ein Thor, «welches Nachahmung eines römischen Monumentalbaues mit mehreren Feldern antiker Reliefs ist».

Unter den zahlreichen Zeichnungen Lippis befindet sich auch eine Darstellung des Laokoon, die unter freier Benützung der Erzählung Virgils den Tod des Priesters und seiner Söhne schildert.[96]

Von den mythologischen Bildern weist man Filippino zwei zu, einen Tod der Lucrezia und eine Allegorie der Musik. Doch kann ich beide nicht als Werke des Meisters anerkennen. Der Tod der Lucrezia ist sicher in eine frühere Zeit zu setzen und gehört vielleicht seinem Vater Filippo Lippi, während die Allegorie der Musik in Empfindung und Formgebung ganz dem Cinquecento entspricht und wahrscheinlich einem Schüler Leonardos zuzusprechen ist. —

Ghirlandajo greift im Beginn seiner Thätigkeit wie seine Vorgänger auch nur in der Architektur auf den Formenschatz des Altertums zurück. In seinen Fresken in San Gimiguano, in der Kapelle Sassetti, ja selbst in der Sixtina finden sich nur in der architektonischen Ausstattung antike Motive. Erst in S. Maria Novella, vielleicht im Wettbewerb mit Filippino, tritt die Antike stärker hervor. Wie eifrig er in Rom die Triumphbogen studiert hat, zeigt sich beinahe auf jedem Bilde. Gleich in den ersten, dem Bethlehemitischen Kindermord, wird die Scene von einem Bogen, der dem Constantins nachgebildet ist, abgeschlossen. Die Reliefdarstellungen jedoch sind vollkommen geändert. Oben links ist eine Schar von Kriegern dargestellt, nach rechts folgt eine Reiterschlacht, das letzte bringt die Ansprache eines Feldherrn an eine Soldatengruppe. Ueber den Nebenbogen befindet sich ein Reiter, der einen am Boden liegenden Gegner mit einer Lanze tötet, und rechts ein Feldherr, der auf einem von Löwen gezogenen Wagen sitzt. Kostüme, Waffen und Feldzeichen sind stilgerecht ausgeführt, ebenso entspricht die Komposition der der römischen Triumphalreliefs. Das folgende Sposalizio beweist mit seinen kassettierten Bogen und akanthusgeschmückten Kapitälen wiederum sein Studium der klassischen Architektur. Der Tempelgang Mariae im Rahmen eines prachtvollen, antikisierenden Monumentalbaues, dessen Gesimse reich mit Putten geschmückt sind, bringt die Kopie einer Statue. In einer Nische steht eine nackte Figur (vielleicht eine Diana, worauf der Bogen in ihrer Hand hindeutet). Das Stellungsmotiv ist dasselbe, welches ein Götterbild in dem Filippino zugeschriebenen Tod der Lucrezia zeigt. Das Zimmer der hl. Anna in der Geburt Mariae zieren antike Reliefs, die von einem Kindersarkophag herzustammen scheinen. Manche Figuren sind direkt einem Dionysossarkophag entnommen (Museo Pio-Clementino V. 13). In der Vertreibung Joachims schweben über dem Hauptbogen Genien, in der hintersten Bogenreihe sind Medaillons mit Porträtbüsten in die Wand eingelassen. In dem zweiten Bildercyklus in S. Maria Novella treten dieselben Erscheinungen hervor. Mächtige, kassettierte Bogen versinnbildlichen den Palast des Herodes. In der Predigt Johannis des Täufers sitzt vorn an einen Baumstamm gelehnt ein kleines Kind; es ist die Abbildung eines bekannten antiken Marmorwerkes, von dem sich heut zwei Wiederholungen in den Uffizien befinden. (Dütschke III, 517 und 524). In der Taufe Christi findet Ghirlandajo Gelegenheit seine von der Antike beeinflusste Auffassung des Nackten zu zeigen. In der Heimsuchung steht rechts ein Gebäude, das mit antiken

Reliefs geschmückt ist. Oben ist eine Reiterschlacht, darunter ein Triton mit einer Nereide dargestellt. Im Opfer Abrahams tritt wieder ein antiker Triumphbogen hervor. Links oben befindet sich ein Relief, das die Bekränzung eines Feldherrn durch eine Victoria und dahinter Kriegsvolk veranschaulicht, rechts giebt der Maler wiederum eine Reiterschlacht und darunter die Ansprache zweier Feldherrn, eine Darstellung wie sie ähnlich schon in der Sassettikapelle auftaucht. Auf dem unteren Teil der linken Bogenseite sieht man ein Stück von einem antiken Rundtempel mit der darin befindlichen Götterstatue.

In seinen Tafelbildern folgt Ghirlandajo der allgemeinen Sitte, indem er bei der Ausstattung seiner Madonnenbilder antike Architekturmotive verwendet, und die Geburt Christi sowie die Anbetung vor eine Ruine verlegt. Doch bringt er auch manches Neue. In seiner Anbetung der Hirten (Akademie Florenz) liegt das Kind vor einem antiken, guirlandengeschmückten Sarkophage, der eine auf eine alte Sage anspielende, lateinische Inschrift trägt. Links steht ein einthoriger Triumphbogen, auf dessen Architrav man Pompeio Magno Hyrkanus liest. In der Anbetung der Könige (Innocenti Florenz) ist im Hintergrunde eine Ehrensäule und die Cestiuspyramide abgebildet. Das Grab Christi in der Auferstehung (Berlin) bildet ein antiker Sarkophag. In der Madonna des Capitolinischen Museums zu Rom erscheinen im Hintergrund einige Bogen einer Wasserleitung und eine Ruine, die der des römischen Doppeltempels der Venus und Roma sehr ähnlich sieht. In einer Madonna des Louvre erblickt man in der Ferne wiederum einen dreithorigen Triumphbogen.

DIE TRÄUMER:
BOTTICELLI. — PIERO DI COSIMO.[97]

Spricht man von der Antike im Quattrocento, so denken wir nicht an die archäologischen Bestrebungen eines Gozzoli oder Ghirlandajo. Jene holden, zarten Träume, wie sie Botticelli und Cosimo gemalt, steigen in der Erinnerung auf. Keine Triumphbogen und kalte Statuen, sondern knospenhafte, schleierumwallte Gestalten, die in arkadischen Gefilden ein Märchendasein führen, schweben dem Geiste vor.

Beide Maler leben am Hofe Lorenzos, nehmen teil an der Schwärmerei für antike Sage und Philosophie. Die Lieder der Dichter erwecken ein Echo in ihrer Brust, und Alberti findet in ihnen gelehrige Schüler.

Botticelli ist ein frommer Mann, der mit inniger Zartheit die Madonna verherrlicht. Doch auch ihn lockt die Antike, den christlichen Minnesänger nimmt Frau Venus gefangen. Zwischen frommem Kinderglauben und den Mythen des Altertums, zwischen Askese und heiterem Sinnenkult schwankend bringt er eine Dissonanz in seine heidnisch-allegorischen Werke. Seine Göttergestalten drücken Gedanken, die dem Altertum fremd sind.[98]

Man hat so oft von der Naivität gesprochen, mit der Botticelli die mythologischen Stoffe behandle. Ich möchte es gerade das Gegenteil nennen. Naiv haben Lippi und ähnliche die Sagen dargestellt, indem sie dieselben einfach in die Gegenwart versetzten. Bei Botticelli jedoch möchte ich eher von einer freien Fortbildung antiker Ideen sprechen. Die Scholastik hat dem christlichen Mittelalter seine Allegorie geschenkt, jetzt bringt die klassische Mythologie dem heidnischen

Zeitalter Lorenzos eine ähnliche Gabe. In der gleichzeitigen Dichtkunst bemerken wir eine Verschmelzung von Heros und Mensch. Fürsten, in diesem Falle die Medici, werden mit alten Göttern verglichen, ihnen gleichgestellt, ja mit ihnen identifiziert. Dies überträgt sich auf die Malerei. Simonetta wird Venus, Giuliano Mars; denn ich fasse die meisten mythologischen Bilder Botticellis allegorisch. Und daraus erklärt sich auch des Malers Stellung zur antiken Kunst in diesen Bildern. Es sind keine direkten Entlehnungen aus dem Formenschatz des Altertums, keine direkten, aber indirekt von ihm beeinflusst, ebenso wie die Stoffe nicht unmittelbar der Sage entnommen sind.

Botticelli ist ein treuer Anhänger Albertis, das beweisen unter anderem seine tanzenden Grazien und seine Windgötter. Er ist gleichzeitig ein Schüler Verocchios, der sich viel mit der Antike beschäftigt und Statuen restauriert hat. Ist es nicht natürlich, dass sie ihrem jüngeren Freunde eine gleiche Verehrung für das Altertum einzuflössen versucht haben? Dass dies geglückt ist, und dass der Maler mit heissem Bemühen die Antike studiert hat, beweisen seine Werke.

Wie die anderen Maler seiner Zeit verlegt auch er die Anbetung der Könige vor eine klassische Ruine. Den Thron seiner Madonna verziert er mit antiken Dekorationsmotiven. Die Putten, die durch Filippino ganz der Kunst wiedergewonnen sind, erscheinen auch in Botticellis Oeuvre. Ja er bildet direkt antike Denkmäler ab. Seine Lucrezia Tornabuoni trägt als Halsschmuck den berühmten Stein mit Apoll und Marsyas. In der Bestrafung der Rotte Korah schliesst der Constantinsbogen die Scene. In der Anbetung der Magier (Galarie Fuller Maitland-London), erinnern die Rosse im Stil an die des Monte Cavallo. In dem Opfer des Aussätzigen erscheint vorn ein kleiner Knabe, der mit der Linken Weintrauben an sich presst. Es ist dies die Wiederholung eines Motivs, welches ein antikes Bildwerk das Mädchen mit der Schlange im Capitolinischen Museum zeigt.[99]

Ein ähnliches Verfahren schlägt er auch bei seinen mythologischen Bildern ein, d. h. es lassen sich in seinen Figuren Motive antiker Statuen, die er sicher gekannt hat, nachweisen, aber er ist weit entfernt sie Linie für Linie abzuzeichnen. Er hat die Werke der klassischen Plastik eifrig studiert, ihre Motive haben sich ihm eingeprägt, und er verwendet sie in freier Weise in seinen Werken. Unverändert hinübernehmen kann er sie nicht, sie würden aus dem Rahmen des ganzen herausfallen. Botticellis zarte Psyche und die Formengebung der Antike sind unvereinbare Begriffe. Man setze z. B. an die Stelle seiner Venus in der Geburt der Liebesgöttin die mediceische Statue,

und man wird fühlen, was ich meine. Die zarte Seele, die er seinen Gestalten einhaucht, kann nur in den knospenhaften, wie von früher Schwindsucht verzehrten Körpern seiner Frauen wohnen.

Als Allegorie wird seine Pallas allgemein anerkannt, sie versinnbildlicht die Segnungen des Friedens, welcher Florenz unter den Medici zu teil geworden ist. Betrachten wir die einzelnen Figuren, so zeigt es sich, dass ein ausgedehntes Studium der Antike vorangegangen ist. Der Centaur ist nach alten Vorbildern entworfen. Die Pallas wiederholt ein im Altertum beliebtes Stellungsmotiv.

Die Nationalgalerie in London bewahrt einen Mars und Venus. Auch hierin vermute ich eine symbolische Darstellung: Die Liebesgöttin ist Simonetta, der Kriegsgott il bel Guilio. Bei den Gestalten scheinen dem Meister ebenfalls antike Bildwerke vorgeschwebt zu haben, bei Venus eine Quellnymphe und bei Mars ein schlafender Faun. In den Satyrknaben mit ihrem neckischen Spiel kommt Sandros Vorliebe für die Fabelgestalten zum Vorschein. Er ist der erste, der wieder Centauren und Satyrn in die Malerei eingeführt hat. Die grosse Rolle, die sie in der damaligen Litteratur spielen, — ich erinnere an Polizians Orfeo — mag auf ihn befruchtend gewirkt haben.

Die Primavera ist das nächste seiner mythologischen Bilder, das ich auch als Allegorie betrachte. Das Reich der Venus, es ist das Jenseits, das jene feinsinnigen Aestheten erträumen, die um Lorenzo versammelt sind. Sie wollen von dem Himmel, den die grosse Menge erhofft, nichts wissen, ihr Paradiso ist ein anderes. Die Schönheit und den Genuss, den das Leben bietet, erwarten sie in jener Welt in erhöhtem Masse. Die Träume, mit denen sie hier das Dasein zu schmücken suchen, sie wollen sie dort verwirklicht finden. In dieses Reich versetzen sie Simonetta nach ihrem Tode, sie zieht dort als Königin ein. — Einzelne Gestalten gehen auch hier wiederum auf die Antike zurück, und es zeigt sich ebenfalls die Behandlung derselben wie bei den obigen Bildern. Wie schon Warburg ausgeführt hat, scheint Botticelli zu seiner Flora durch eine Statue der Uffizien (Dütschke III, 121) und zu seinem Mercur durch eine Medaille angeregt worden zu sein. Die drei Horen sind ganz nach den Anweisungen in Albertis Traktat über die Malerei und im Anschluss an Seneca de benef. I, 3, 2 sq.[100] ausgeführt, bei den Bewegungen mögen neuattische Reliefs mitgewirkt haben.

Gleichfalls auf Alberti gehen die blasenden Windgötter auf der Geburt der Venus zurück. Die Gestalt der Göttin wiederholt in der Stellung eine antike Statue, die schon Giovanni Pisano bekannt ge-

wesen sein muss. Ebenso scheint seine Venus in Berlin nach demselben Vorbild entworfen zu sein.

In den wildbewegten Gestalten der Verläumdung des Apelles, die Botticelli nach der Schilderung Lucians, welche sich auch in Albertis Traktat über die Malerei findet, entworfen hat, sucht man vergebens nach einem Vorbild der Antike. Nur die Wahrheit geht auf ein solches zurück, sie ist eine Nachahmung einer Florastatue in den Uffizien (Gori Museum Florentinum pl. 62. Clarac Musée de sculpture, Tafeln Band III. pl. 439, fig. 795c). Ebenso hat die Antike keinen Anteil an den grossen Statuen, welche die Nischen schmücken, dagegen lässt Botticelli in den kleinen Reliefs, welche die Wände zieren, seiner Lust an allerlei Fabelwesen und Mythen freien Lauf. So manche Anklänge an antike Darstellungen und Gestalten wie die Centaurenfamilie am Fuss des Thrones, die Lucians Beschreibung eines Bildes des Zeuxis wiedergiebt, finden sich daselbst.

Bei Botticelli sind die mythologischen Bilder zum grossen Teil Allegorien, bei Piero di Cosimo [101] Märchen. Dem Phantasten und Naturschwärmer kommt die klassische Sagenwelt entgegen, sie giebt ihm Gelegenheit sich nach beiden Seiten zu entfalten. Idyllische Naturausschnitte in seinem Tode der Prokris und in seiner Venus, eine heftig erregte Phantasie in seinem Perseusbild, das sind die Merkmale seiner derartigen Bilder. Während die anderen Maler in Rom die Antike studieren und zeichnen, sitzt Piero in Träume versunken vor den Schätzen des Altertums. Seine Hand ruht, und seine Augen schweifen hinüber in das Land, wo die Zauberwesen der Sage so seltsame Thaten vollbringen. Muss man sich bei Botticellis mythologischen Bildern auf allgemeine Hinweise wie Stellungsmotive beschränken, um seine Studien der alten Kunst zu beweisen, so kann man bei Cosimo nicht einmal dies. Alles in diesen Gemälden ist seiner Phantasie entsprungen. Kaum wendet er in seinen kirchlichen Gemälden die allgemein üblichen antiken Dekorationsmotive an.

Der gewaltige Sturm, der Florenz am Schlusse des Jahrhunderts durchbraust, rüttelt auch beide Träumer wach. Botticelli besinnt sich infolge Savonarolas Reden auf sich selbst und wird ein wütender Piagnone. Cosimo zerstört der Mönch von S. Marco sein Märchenreich, und zieht ihm den Boden unter den Füssen weg. Seine Kunst erhält den Todesstoss, und grimmig schliesst sich der Maler von der Welt ab, ein Einsamer haust er in seiner Klause. Er trauert um den Tod der Prokris.

SCHLUSS.

Wir sind am Ende. Der erste Siegeszug des klassischen Altertums in der modernen Kunst ist vorüber. Ueberblicken wir das Resultat so, müssen wir eingestehen, dass der Einfluss, den die Antike auf das florentiner Quattrocento ausgeübt hat, nur ein sehr geringer ist. Die Neugestaltung des Lebens, die veränderten Anforderungen, die es an die Maler stellt, die jäh auftauchenden Probleme, das alles nimmt sie so in Anspruch, dass sie der alten Kunst nur geringe Aufmerksamkeit schenken können und wollen. Allein in der Architektur, die unter Brunellesco einen so gewaltigen Aufschwung nimmt, und in geringerem Masse auch in der Plastik finden sich tiefere Spuren des Altertums. Erst auf diesem indirekten Wege kommen auch in der Malerei antike Motive und zwar nur im Beiwerk bemerkbar. Der erste, den Roms Pracht gefangen nimmt, ist der fromme Angelico. In seinen Werken findet sich der erste stärkere Einfluss der Antike. Die humanistischen Studien blühen mit voller Macht auf, und Cosimo begründet die vielbewunderte Antikensammlung der Medici. Dadurch empfängt auch die Kunst einen neuen Ansporn sich mit dem Altertum zu beschäftigen. Während Lippi noch in der alten Weise weiter schafft, bringt Gozzoli schon häufiger antike Motive und führt den Putto in die Malerei ein. Die Erzbildner A. Pollajuolo und Verocchio folgen den Spuren Mantegnas, und die Antike greift, wenn auch nur schwach, in die Stilentwickelung ein. Pollajuolo macht den ersten schüchternen Versuch den alten Fabeln Lokalkolorit zu verleihen. Beharrt auch von ihren Nachfolgern noch eine Gruppe von Meistern in einer ablehnenden Stellung gegenüber der Antike, so entsteht doch in Ghirlandajo der Epoche Lorenzos ein grosser Archäologe, während Filippino, in seinem Stile chamäleonartig wechselnd, antike Motive

bis ins Barocke steigert. Die Litteratur der Zeit hat sich inzwischen von der unbedingten Führerschaft des klassischen Altertums frei gemacht, sie singt nicht mehr die Lieder der alten Sage, sie bildet nur in ihrem Sinn verwandte Stoffe. Ihr folgt die Kunst. Es entstehen Botticellis Reich der Venus und seine Athene mit dem Centaur, und Cosimo malt seine Märchen von Hylas und Perseus. Die Donnerworte Savonarolas zertrümmern diese Welt; Botticelli, der sich scheinbar so wohl gefühlt im Berge bei Frau Venus, wird ein wütender Piagnone, und Cosimo schliesst sich einsam von der Welt ab. Die Götter Griechenlands scheinen für immer ins Exil gesandt. Scheinen! Denn kaum sind die letzten Flammen am Scheiterhaufen des gottbegeisterten Dominkaners erloschen, da kehren sie schon wieder zurück. Und wie sind sie verändert! Auf die Zeit der harten Busse folgt eine frohe Sinnlichkeit. [102] Wie sich die ganze Kunst ändert, so wandelt sich auch ihre Stellung zum Altertum. Die Stoffe, die das Quattrocento den alten Sagen entnommen hat, verschwinden im beginnenden Cinquecento fast ganz. An die Stelle Lucians und Senecas tritt Ovid fast als Alleinherrscher. Lucrezia ersetzt Leda, und Perseus Vertumnus. Nur Venus' Reich behauptet sich und erfährt gewaltige Erweiterung. Ist auch die Zahl der «antikischen» Bilder dieser Zeit sehr gross, so wird der Archäologe, der sie nach klassischen Vorbildern durchmustert, fast leer ausgehen. Künstler, die so koloristisch denken und schaffen, vermögen dem strengen Linienfluss der Antike nichts abzugewinnen. Der erotischen Stimmung liegt eine wissenschaftliche Beschäftigung mit alten Denkmälern fern. Doch bald folgt eine Aenderung. Schon bei keinem geringeren als Michelangelo ist man imstande für einzelne Werke wie z. B. für die Leda antike Vorbilder nachzuweisen. Bei Raffael, dem Konservator der römischen Altertümer, tritt das Studium der klassischen Vorbilder am stärksten hervor. An der geweihtesten Stelle der europäischen Christenheit feiert das Altertum in Sanzios Stanzen-Fresken einen neuen Triumph. Und erheben sich auch wieder gewaltige Stürme dagegen, und scheinen manchmal die Spuren der Antike gänzlich verwischt zu sein, so tritt sie doch bald wieder als Faktor in die Kunst ein, wenn auch oft seltsam gewandelt durch die Anschauungen der Zeit und die Individualitäten der Künstler. Zur Abwehr der Feinde hält Athena den Speer.